DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

NEUNTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND XXXIV



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1909—1910

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Seite

Richard Specht, Die Jungwiener Tondichter 3. 80
Otto Keller, Zur Geschichte der Wiener Philharmoniker 17. 67
Bernard Scharlitt, Geschichte der Wiener Hofoper von Richard Wallaschek . . 30
Ferdinand Scherber, Das Wiener Konservatorium 35
Bernard Scharlitt, Aus Ludwig Bösendorfers Erinnerungen 39
Erich Band, Allerlei Hirngespinste 86
Joseph Schröter, Die Dresdener Volks-Singakademie 90
Richard Oehmichen, „Morgenwanderung im Gebirge". Symphonie in drei Sätzen für Männerchor a cappella von Jean Louis Nicodé 98
Gustav Altmann, Die neue Konzertorgel im Straßburger Sängerhaussaal . . . 101
Aufruf an alle Besitzer von Beethoven-Briefen 128
Reform! Centralisationsgesellschaft m. b. H. für ausübende Kunst und Kritik . . 131
Max Steinitzer, „Siegfried in der Sonnwendglut". Ein modern-musikalisches Traummysterium aus der Gegenwart 137
Albert Friedenthal, Eine neue Klaviermethode 142
Hans Scholz, „Die Irrfahrten des Odysseus". Kulinarische Symphonie von Ricky Kasuar 145
Alfred von Ehrmann, Im Zelte des Scheikhs 149
Melibokus, Ein Eisenbahngespräch 153
Carl Mennicke, Der Musikfeind. Eine Fastnachtsplauderei 155
Mephistopheles, Elektra-Technisches. Beiträge zur modernen Journal-Listik . . 161
Alfred von Ehrmann, Das Wunderkind 168
Dr. O. S. Selbart, Der erste Musikphilologenkongreß 169
Bücherschau Fasching 1910 171
Marie von Bülow, Zu unserer Musikbeilage 174
Ferdinand Hösick, Chopin's Kindheits- und Knabenjahre 195
Albert Maecklenburg, Die Klavieretüden Chopin's. Eine Studie 214. 283
Julius Kapp, Chopin's „Préludes" op. 28. Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer, nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau von Mouckhanoff . 227
Ferdinand Hösick, Chopin's Bruch mit George Sand im Lichte der Wahrheit. Mit einem ungedruckten Briefe des Tondichters an Solange Clesinger . . . 234
Bernard Scharlitt, Ungedruckte Briefe Chopin's an Solange Clesinger 251
Edgar Istel, Die D-dur Ouvertüre zu Cornelius' „Barbier von Bagdad" in vier Instrumentationen 259
Wilhelm Bopp, Offener Brief an die Redaktion der „Musik" 294
Edgar Istel, Wagners erste Oper „Die Hochzeit" auf Grund der autographen Partitur dargestellt 331
Wilhelm Werker, Die Instrumentation der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach. Kritische Plauderei über den Stand der evangelischen Kirchenmusik von 1932 352

Revue der Revueen 42. 105
Besprechungen (Bücher und Musikalien) 46. 108. 255
Anmerkungen zu unseren Beilagen 64. 85. 176. 256. 328. 388

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
216272

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Amsterdam	112
Antwerpen	112. 296
Augsburg	177
Barmen	177
Berlin	52. 112. 374
Boston	177
Braunschweig	177. 374
Bremen	178
Breslau	112. 296. 374
Brünn	178
Brüssel	178
Budapest	112
Chemnitz	178
Darmstadt	52. 178
Dessau	179
Detmold	179
Dortmund	113
Dresden	52. 113. 296. 374
Düsseldorf	179. 297
Elberfeld	52. 297
Essen a/R.	113
Frankfurt a/M.	113. 297
Graz	297
Haag	297
Halle a/S.	179
Hamburg	179. 297. 375
Hannover	179. 375
Karlsruhe	179. 298
Köln	113. 180. 299. 375
Königsberg i/P.	52. 299
Kopenhagen	53. 299. 375
Leipzig	53. 180. 299
Lemberg	180. 299
Lüttich	180
Magdeburg	299
Mailand	180
Mainz	181
Mannheim	299
Moskau	53
München	114. 375
New York	114. 300
Paris	114. 300. 376
Philadelphia	300
Posen	181
Prag	115. 301
Riga	181
Rostock	181
Schwerin	115
Stettin	181
Straßburg i/E.	302
Stuttgart	182. 376
Warschau	302
Weimar	115. 302
Wien	116. 302
Wiesbaden	53
Zürich	182

Kritik (Konzert)

	Seite
Aachen	117
Amsterdam	53. 118
Antwerpen	118. 303
Augsburg	303
Barmen	182
Basel	53
Berlin	54. 118. 182. 303. 376
Braunschweig	58
Bremen	186
Breslau	121. 312. 381
Brünn	186
Brüssel	312
Budapest	58
Chemnitz	313
Cincinnati	382
Darmstadt	58. 186
Dessau	314
Dortmund	121. 314
Dresden	59. 121. 186. 314. 383
Düsseldorf	314
Elberfeld	59. 186. 315
Essen a/R.	59. 122
Frankfurt a/M.	122. 187. 315. 383
Genf	122
Graz	316
Haag	384
Hagen	316
Halberstadt	59
Halle a/S.	187
Hamburg	60. 187. 316. 384
Hannover	60. 188. 385
Heidelberg	122. 317
Helsingfors	123
Jena	317
Johannesburg	60. 317
Karlsruhe	60. 317
Kassel	123
Köln	60. 124. 188. 317. 385
Königsberg i/P.	61. 318
Kopenhagen	318. 385
Leipzig	61. 124. 188. 319
Lemberg	189
London	62. 189. 320
Lüttich	321
Magdeburg	321
Mainz	62. 189
Manchester	321
Mannheim	321
Moskau	124. 322
München	189. 322. 385
New York	125. 323
Nürnberg	62. 190
Paris	125. 323. 386
Posen	324
Prag	62. 126. 324
Riga	62. 191
Rostock	325
St. Petersburg	126. 325
Schwerin	63. 127. 325
Sondershausen	325
Stettin	191. 387
Straßburg i/E.	63. 326
Stuttgart	191
Warschau	326
Weimar	127. 387
Wien	191. 326
Wiesbaden	63. 327
Zürich	63. 327. 387

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES NEUNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1909/10)

dall'Abaco 323.
v. Abranyi, Rosa, 179.
Adam, Adolphe, 177. 375.
Adamian, Eugenie, 121. 309.
Adamian, Helene, 121. 309.
Adler, Clarence, 383.
Afferni, Ugo, 327.
d'Agoult, Komtesse, 217.
Aich, Anton, 177.
Aichele, Richard, 52.
Musikalische Akademie (Königsberg) 318.
Akademie-Orchester (Budapest) 58.
Akté, Aino, 300.
Albers, Henri, 300.
d'Albert, Eugen, 52. 113. 177. 179. 306. 315. 316. 374.
Albrecht 242. 244.
Albrechtsberger, Joh. Georg, 49.
Alkan, Ch. H. V., 248.
Allen, Paul, 59. 61. 127. 313.
Allen, Percival, 321.
Amato, Pasquale, 300. 301.
Ambros, A. W, 46. 67.
d'Ambrosio, A., 189. 319.
Anders, H., 318.
Andersen, H C., 299.
d'Andrade, Francesco, 128. 178. 368.
Andreae, Volkmar, 63. 185.
v. Andreeff, Basil, 381.
de Angelis, Nazzareno, 181.
Ankenbrank, Wolfgang, 314.
Anschütz, Heinrich, 37.
Ansorge, Conrad, 62. 185. 303. 305. 387.
Ansorge, Gre, 119.
Ansorge, Max, 382.
Anthes, Georg, 113.
Antonietti, Aldo, 384.
d'Aquin. Claude. 317.
Arago, Stephan, 248.
Arbeiter-Sängerbund (Dresden) 383.
Arend, Georg, 304.
Arensky, Anton, 123. 325.
Argus, Hugo, 316.
Arimondi, Vittorio, 60. 62.
Arnaud, Germaine, 322.
Arnoldson, Sigrid, 53. 180. 181. 302.
Arroya, Joao, 297 („Amore e Perdizione". Deutsche Uraufführung in Hamburg). 298.
Artôt de Padilla, Lola, 52. 320.
Aschaffenburg, Alice, 316.
Asola, G. M., 125.
Astruc, Yvonne, 386. 387.
Auber, D. E., 179.
v. Auer, Leopold, 63. 325.
Aulin, Tor, 315. 382.
Austin, Frederic, 321.
Avani-Carreras, Maria, 123. 124. 182.
Averkamp'scher Chor (Amsterdam) 122.
Ayres, Cecile, 378.
Bach, Anna Magdalena, 360.
Bach, Ed., 386.
Bach, Joh. Chr., 50.
Bach, Johann Sebastian, 17. 25. 49. 50. 54. 55. 58. 62. 63. 68. 70. 103. 104. 108f. 111. 118. 122. 123. 124. 125. 126. 182. 183. 185. 186. 188. 189. 190. 192. 203. 204. 306. 309. 310. 311. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 321. 323. 326. 352ff (Die Instrumentation der Matthäuspassion von J. S. B.) 377. 378. 380. 381. 384. 385. 387 388 (Bild).
Bach, Philipp Emanuel, 48. 49. 50. 53. 358. 359.
Bach, Wilhelm Friedemann, 187. 353. 354. 357. 358. 359. 360. 365. 386.
Bach-Gesellschaft (Paris) 125. 323.
Bach-Verein (Brüssel) 312.
Bach-Verein (Heidelberg) 122. 123. 317.
Bach-Verein (Karlsruhe) 60.
Bach-Verein (Leipzig) 124.
Bach-Verein (Wiesbaden) 58.
Bache, Paulus, 322.
Bachmann, Hermann, 374.
Bachmann-Trio 314.
Back, Cäcilie, 55.
Backer-Gröndahl, Fridjof, 123.
Backhaus, Wilhelm, 60. 124. 126. 186. 313. 318. 323. 383. 384.
Baklanow (Sänger) 177.
Balakirew, Mili, 185.
Balalaika-Orchester, Groß-Russisches, 381.
Baldamus, Suse, 61.
Balestrieri 256.
Ballochino (Impresario) 22.
Band, Erich, 191.
Band-Agloda, Olga, 191.
Bandler-Quartett 317. 385.
Bantock, Granville, 306. 320. 321.
Baptista, Francisco, 314.
Baraldi, Dino, 120.
Barblan, Otto, 122.
Bardas, Otto, 62. 126.
Bargiel, Woldemar, 27.
Barjansky, Alexander, 309.
Barré, Julius, 297.
Barth, Richard. 60.
Barthsche Madrigalvereinigung 303. 318.
Bartok, Béla, 58.
Bartsch, Gertrud, 180.
v. Bary, Alfred, 52. 126.
Baß, Roderich, 59.
Bassermann, H., 123.
Batka, Richard, 30. 334. 340.
Battisti, Franz, 375.
Bauer, Harold, 311.
Baum, Karl, 178.
v. Baußnern. Waldemar, 115. 127. 260. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 279. 280. 281. 282. 316.
Bayer, Josef, 181.
Beardmore, Lissant, 297.
Becher, Alfred Julius, 20. 22.
Becht, Ella, 378.
Beck, Ellen, 124.
Becker, Albert, 121.
Becker, A. M., 35.
Becker, Fritz, 56.
Becker, Georg, 178.
Becker, Hugo, 53. 182. 306. 311. 327. 385.
Becker, Reinhold, 59.
Beckmann, Gustav, 122.
Beeg, Georg, 112. 296.
Beeg, Sonja, 309.
de Beer, Pierre, 60.
Beer-Walbrunn, Anton, 385.
van Beethoven, Ludwig, 3. 6.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

19. 21. 22. 23. 25. 27. 28. 31. 33. 39. 41. 46. 49. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 68. 69. 70. 72. 73. 74. 76. 78. 86. 108. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 189. 190. 192. 204. 255. 303. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 317 (unbekannte Symphonie?). 318. 319. 320. 321. 322 323. 324. 325. 326. 327. 332. 355. 358. 359. 380. 384. 386.
Behm, Eduard, 191. 311. 380.
Behr, Hermann, 121. 312. 382.
Beier, Franz, 123.
Beines, C, 378.
Bellermann, Friedrich, 372.
Bellincioni, Gemma, 113.
Bellini, Vincenzo, 181. 255.
Bender, Paul, 382.
Bendix, Dagmar, 318. 385.
Bendix, Viktor, 385.
Bendl, Karl, 61. 183.
Benoit, Peter, 58. 188. 384.
Berber, Felix, 122. 190. 191. 306. 319. 320.
Berber-Quartett 122.
Bérel, Paul, 300 (s. Paul de Choudens).
Berg, Marie, 54. 184.
Berger, August, 297.
Berger, Rudolf, 374.
Berger, Wilhelm, 54. 58. 59. 127.
Berger (Hauslehrer) 210.
Berlioz, Hector, 25. 53. 59. 60. 61. 63. 68. 69. 73. 74. 87. 108. 122. 124. 181. 255 282. 305. 312. 313. 314. 317. 319. 321. 322. 323. 327. 355. 377. 384. 385. 387.
Berneker, Constanz, 61. 318.
Bernstein (Pianistin) 326.
Berrens (Geiger) 305.
Bertram, Hans, 376.
Better, J. P., 210.
Beyle, Léon, 115.
v. Bialecka, Antonia, 56.
Bianchini-Capelli (Sängerin) 302.
Bie, Oskar, 216.
Bierbaum, O. J., 297.
Binder, Paul, 318.
v. Binzer, Erika, 187.
Birgfeld, Clara, 320.
Birkigt, Hugo, 55. 183. 306. 381.
Bischoff, Hermann, 79.
Bischoff, Johannes, 181.
Bittner, Julius, 5. 64. 80. 82. 85 (Bild).
Bizet, Georges, 114. 179. 180. 299.
Bläservereinigung (Nürnberg) 190.
Bläservereinigung der Hofkapelle (Weimar) 127.
Bläservereinigung (Zürich) 327.
Blech, Leo, 52. 53. 374.
Bleicher, Elisabeth, 187.
Bleyle, Karl, 190. 191. 385.
Bluhm, A., 322.
Blum, Georg, 62.
Blum, Maria, 182.
Blumer, Th., 318.
Blüthner-Orchester 61. 119. 186. 191. 304. 305. 306. 307. 308. 311. 319. 378. 380. 381.
Boccage (Schauspieler) 250.
Boccherini, Luigi, 18. 120. 125. 310. 323. 385.
Böcklin, Arnold, 326.
Bodanzky, Arthur, 322.
Bodenstein, Ernst, 323.
Bodmer, Ludolf, 177.
Boëllmann, Léon, 124.
Boehe, Ernst, 79. 124.
Boehm, Georg, 109.
Böhm, Josef, 36.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 182. 189. 320. 384.
Boieldieu, F. A., 180.
Bokemeyer, Elisabeth, 62.
Boelen, Berta, 318.
Boeling, Lina, 52.
Bölling, Margarete, 124.
Bonaparte, Adelaide, 252.
Bonci, Alessandro, 301.
Boenisch, Hedwig, 54.
Bönnecken, Lucy, 126.
Bonnet, Joseph, 305.
Bonno, Josef, 18.
Bopp, Wilhelm, 38. 64 (Bild). 295.
de Boer, W., 63.
Borchard, Adolphe, 310.
Borgo, Agnes, 312.
Bornemann, Heinrich, 59.
Börner, Hildegard, 189.
Borngässer, Wilhelm, 59.
Borodin, Alexander, 62. 69. 125. 312. 320. 384.
Börresen, Hakon, 380.
Boruttau, Alfred, 126.
Borzaga (Kammermusiker) 24.
v. Bose, Fritz, 60. 61. 189. 303.
Bösendorfer, Ludwig, 39ff (Aus L. B s Erinnerungen).
Bosetti, Hermine, 375.
Bosmans-Benedicts, Frau (Pianistin), 53.
Bossi, Enrico, 52. 59. 122. 182. 313. 320. 326. 327. 377. 378. 380.
Bosüner, Marga, 307.
Botstiber, Hugo, 49.
Boucherit (Geiger) 125.
Bouilly 52.
Boulin-Berg, Berthe, 121. 310.
Brahms, Johannes, 5. 6. 9. 15. 27. 29. 51. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 69. 70. 74. 78. 111. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 127. 182. 183. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 303. 304. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 324. 325. 326. 327. 377. 378. 380. 381. 382. 383. 384. 386. 387.
Brahms-Verein (Berlin) 306.
Branberger-Cernoch, Frau (Sängerin), 126.
Branco, C. C., 297.
Brandes, Friedrich, 383.
Brandes, Margarete, 181.
Brandsma, Janna, 384.
Brandt, Enid, 183.
Brandts, Anton, 310.
Brandts-Buys, Jan, 5. 52. 84. 119. 384.
Brauer, Max, 60.
Brault, Augustin, 234. 235. 238. 241. 245.
Braun, Baron, 31.
Braun, Emmy, 386.
Braun, Friedrich, 113.
Braun, Hedwig, 318.
Braun, Rudolf, 5. 84.
Braunfels, Walter, 190. 191.
Bräutigam, Franz, 178.
Brecher, Gustav, 298. 375.
Breidt, Elsa, 56.
Breitenfeld, Richard, 113. 327.
Breitkopf, Chr. Gottlob, 47.
Breitkopf & Härtel 47. 262. 263. 270.
Breithaupt, R. M., 188.
Breitner, Ludwig, 120.
Brema, Marie, 321. 323.
v. Brennerberg, Irene, 185. 191.
Breuning, Gunna, 377. 380.
Breuning-Storm 318.
Brieger, Eugen, 57. 61. 310.
Brieger, Margarete, 310.
Briesemeister, Otto, 302.
British Concert Society 324.
Brock, Vera, 183.
Brode, Max, 61. 318.
Brodersen, Friedrich, 114.
Brodsky, Adolf, 27. 321. 322. 325.
Brodsky-Quartett 321.
Bromberger, David, 186.
v. Bronsart, Hans, 328 (Bild).
Bronsgeest, Cornelius, 52. 315.
Bruch, Max, 27. 59. 183. 310. 316. 321. 325. 385.
Bruch, Wilhelm, 190.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bruck, Boris, 60. 188. 375.
Bruckner, Anton, 3 28. 60. 69. 73. 74. 78. 84. 117. 118. 122. 123. 125. 127. 186. 189. 190. 191. 305. 312. 314. 316. 321. 327. 355. 384. 386.
Bruckwilder (Sängerin) 118.
Brüggemann, Alfred, 181.
Brüll, Ignaz, 27. 70. 113.
Bruneau, Alfred, 79.
Bruno, Georg, 177.
Bruno, Marie, 56.
Brunotte, Alma, 124.
de la Bruyère, Olga, 56.
van der Bruyn, W. D., 186.
Brzeziński, Franciscek, 61. 319.
Buchmayer, Richard, 109.
Buff-Hedinger, Emilie, 314.
Büller, Melanie, 308.
v. Bülow, Hans, 39. 40. 69. 188. 227. 228. 259. 328.
Bulytscher, W., 125.
Bumcke, Gustav, 127. 377.
Bungert, August, 299.
Burchard, Gustav, 178.
Burchard-Hubenia, Olga, 178.
Burckhard, Max, 80.
Burell, Mrs., 334.
Bürgergesangverein (Chemnitz) 314.
Burmeister, Richard, 120.
Burmester, Willy, 59. 63. 123. 186. 191. 324. 325.
Burrian, Carl, 301.
Bürstinghaus, Ernst, 178.
Burton, Fowler, 321.
Busch, Adolf, 59. 315. 318. 384.
Busoni, Ferruccio, 54. 56. 57. 63. 121. 189. 321. 323.
Büssard, Hans, 180.
Büttner, Max, 180. 299. 313.
Büttner, Paul, 383.
Buxtehude, Dietrich, 323.
Byron, Lord, 314.
de Cabezon, Felix Antonio, 314.
Caccini, Giulio, 47.
Cäcilienverein(Braunschweig)58.
Cäcilienverein (Frankfurt a. M.) 315.
Cäcilienverein(Kopenhagen)318. 385.
Cäcilienverein (Wiesbaden) 327.
Cahier, Charles, 58. 113.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 118. 121. 182. 314.
Calderon 375.
Camoens, Luiz, 297.
Campanini, Cleofonte, 301.
Capellen, Georg, 47. 308.
Capet, Lucien, 313.
Carasa (Sänger) 301.
Cardós, Ignaz, 314.
Caro (Utrecht) 118.
Carpi (Sänger) 302.
Carreño, Teresa, 123.
Caruso, Enrico, 114. 300. 301.
Casals, Pablo, 59. 60. 125. 186. 192. 326.
Cassirer, F., 186.
Cavaillé-Coll 101.
Cecilia (Haag) 384.
Certani, Alessandro, 377.
Chabrier, Emanuel, 321.
Chailley-Richez, Frau (Pianistin), 126.
Chaminade, Cécile, 323.
Chandos, Lloyd, 189.
Chant Sacré (Genf) 122.
Charlesworth, Robert, 320.
Charpentier, Gustave, 312.
Chartres, Vivien, 63.
Chausson, Ernest, 313.
v. Chavanne, Irene, 297.
v. Chelius, Oskar, 123.
Cherubini, Luigi, 19. 21. 22. 31. 33. 34. 181. 203. 312.
Chevillard, Camille, 125. 323. 324.
Chiaffitelli, Francisco, 380.
Chmel, Ottokar, 303.
Chop-Groenevelt, Celeste, 326.
Chopin, Emilie, 202.
Chopin, Frédéric, 27. 53. 56. 57. 58. 61. 62. 118. 122. 124 125. 126. 127. 182. 183. 187. 188. 189. 195ff (Ch.s Kindheits- und Knabenjahre). 214ff (Die Klavieretüden Ch.s. I). 227ff (Ch.s „Préludes" op. 28). 234ff (Ch.s Bruch mit George Sand im Lichte der Wahrheit). 251ff (Ungedruckte Briefe Ch.s an Solange Clesinger). 255. 256 (Bilder). 283ff (Die Klavieretüden Ch.s. Schluß). 309. 310. 311. 313. 314. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 379. 385 386. 387.
Chopin, Jean Jacques, 196.
Chopin, Justine, 198. 199. 200. 201. 202.
Chopin, Luise, 202.
Chopin, Nikolaus, 195. 196. 197. 198. 199. 200. 202. 206. 210.
Gemischter Chor (St. Servais in Paris) 303.
Chorgesangverein (Braunschweig) 58.
de Choudens, Paul, 300.
Christlicher Oratorienverein (Amsterdam) 118.
Chrysander, Friedrich, 314.
Cimarosa, Domenico, 31. 32.
Cimini (Kapellmeister) 302.
de Cisneros, Eleonore, 322.
Clark, Sir J., 253.
Clark, Charles W., 187.
Clark (Sänger) 125.
Clarus, Max, 58.
Claud, Celia, 386.
Cleaver-Simon, Eleanor, 120.
Clément, Adèle, 378.
Clément, Edmond, 301.
Clementi, Muzio. 214.
Clemm, Maria, 56.
Clesinger, Auguste, 239 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 249. 253.
Clesinger, Solange, 251ff (Ungedruckte Briefe Chopin's an S. C.).
Clutsam, F., 124.
Coates, Albert, 310. 322.
Coates, John, 321. 381.
Colbertson, S., 58.
Coleridge-Taylor, Samuel, 320.
Collard, Angélique, 384.
College of Music (Cincinnati) 383.
Colonne, Edouard, 125. 323. 386.
Combes 250.
Concertgebouw-Orchester 384.
Conti (Kapellmeister) 177.
Connell, Horatio, 321.
Conus, Georg, 307.
Corelli, Arcangelo, 123. 126. 305. 316. 325.
Corfield-Mercer, Arthur, 112. 296, 374.
Cornelius, Frieda, 299.
Cornelius, Peter, 59. 110. 115. 116. 189. 259ff (Die D-dur Ouvertüre zu C.s' „Barbier von Bagdad" in vier Instrumentationen). 328.
Cornell, Louis J., 185.
Cornill, Erna, 58.
Cortolezis, Fritz, 190. 375.
Cortot, Alfred, 187.
Coulomb (Sänger) 115. 387.
de Coulon, Dora, 58.
Couperin, François, 108.
Courvoisier, Walter, 386.
Couture (Maler) 239.
Craft, Marcella, 375.
Cramer, J. B., 215.
Croce, Giovanni, 125.
Cronberger, Wilhelm, 58.
Csillag (Sängerin) 41.
Csurgay, Adele, 120.
Cui, César, 322. 325.
Culp, Julia, 121. 122. 124. 185. 318. 324. 325. 385.
Czartoryski, Fürst, 35. 248.
Czartoryski, Marzelle Fürstin, 242. 243. 244.
Czerny, J., 119.
Czerny, Karl, 215.
Dachs, Josef, 25.
Dachs, Oscar, 309.
Dahlke, Julius, 57.
Dahmen, Charlotte, 188.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dähne, Martha, 380.
Daland, Irene, 57.
Dale, Benjamin, 324.
Dalmores, Charles, 301.
Dalstein & Härpffer 101.
Daluski, Dr. (Sänger), 113.
Damrosch, Walter, 323.
Dante Alighieri 27. 320.
Dauß, Gertrud, 380.
Dauthage 64.
Davidoff, Karl, 325. 326.
Davies (Komponist) 62.
Davisson, W., 187.
Dawson, Frederic, 321.
Debogis, Marie-Louise, 58. 305. 320. 327.
Debussy, Claude, 57. 79. 114. 115. 122. 125. 126. 189. 312. 317. 321. 323. 325. 326. 327. 386.
Le Decem de Paris 324.
Dechenne (Theaterdirektor) 180.
Dechert, Hugo, 183. 377.
Decker, Jacques, 179.
Degner, E. W., 387.
Dehmel, Richard, 13. 51.
Dehmlow, Hertha, 57.
Delacroix, Eugène, 248. 252. 256.
Delafosse 122.
Delibes, Léo, 180. 376.
Delius, Frederick, 186. 187. 385.
Delmas, J. F., 300. 376. 384.
Delune, Louis, 312.
Delune, Mme. (Cellistin), 312.
Deman, Ludwig, 123.
Dembicka (Sängerin) 299.
Demuth, Leopold, 302.
Denys, Thomas, 118. 317. 384.
Desmarells (oder: Desmarais), Frau, 196.
Dessau, Bernhard, 119. 184.
Dessau-Quartett 184.
Dessoff, Otto, 26. 27. 28. 29. 67. 70. 72.
Dessoffscher Frauenchor, Gretchen, 315.
Dessoir, Susanne, 58. 324.
Destinn, Emmy, 300. 301.
Didur, Adamo, 301.
Diebold, Johannes, 63.
Diehl (Sänger) 23.
Diener, Fritz, 178.
Diestel, Meta, 187.
Dietrich-Kirchdorffer (Pianistin) 323.
Dietz, Johanna, 58. 60. 61. 313.
Dikema (Sängerin) 123.
Dillmann, Alexander, 126.
Dippel, Andreas, 114.
v. Dittersdorf, Karl, 28. 3
Dittler, Herbert, 18
Diutowski 326.
Doebber, Joha
Doehardt (Ge

v. Dohnányi, Ernst, 62. 182. 296 („Der Schleier der Pierrette". Erstaufführung in Dresden). 297. 311. 318. 319. 327. 385.
Dohrn, Georg, 121. 312. 381. 382.
Dohse, Thilde, 58.
Doire, Renée, 386.
Domchor, Kgl. (Berlin), 191.
Doenges, Paula, 113.
Doninger, Lina, 113.
Dopler, Marie, 178.
Doret, Gustave, 327.
Dorp, Elfriede, 297.
Dörwald, Wilhelm, 296.
Drach, Paul, 376.
Draeseke, Felix, 58. 121. 307. 309. 313. 320.
Dreyer, Max, 112.
Drill-Orridge, Theo, 303.
Dropiowski, J. M., 189.
Droucker, Sandra, 380.
Drzewiecki (Sänger) 299.
Droescher, Georg, 52.
Drolldow, Wladimir, 127.
Dubois, Marie, 185. 188. 314. 319. 323.
Dubois, Théodore, 324.
Duchnowski, Jan, 200.
Dudevant, Baron, 244.
Dudovich, Manlio, 120.
Dufranne, Hector, 301.
Dukas, Paul, 59. 182. 183. 324. 384. 385.
Dumas, Peter, 299.
Duncan, Isadora, 382.
Dunn, John Petri, 321.
Duparc, Henri, 305.
Duparc (Komponist) 387.
Dupuis, Sylvain, 312. 313.
Durant (Brüssel) 312. 313.
Dürer, Albrecht, 353.
Dürerbund (Prag) 126.
Durigo, Ilona, 122. 182.
Dustmann, Marie Luise, 67.
Duttlinger, Veda, 384.
Dux, Claire, 114. 318.
Dvořák, Anton, 15. 57. 60. 61. 69. 73. 74. 75. 76. 123. 186. 302. 306. 311. 314. 316. 318. 319. 377. 384.
van Dyck, Ernst, 324.
Dziewanowski 310.

v. Eichendorff, Joseph Frhr. 388.
Einsle, A., 58.
Eisenberger, Severin, 52
Eisenblätter, Wilhelm,
Eldering, Bram, 124.
Elgar, Edward, 55. 58. 190. 321. 324.
Ellger, Hilde, 184. 309
Ellmenreich, Erna, 182
Elman, Mischa, 60. 6
Elsner, Josef, 206. 2
Emborg (Komponist)
Eneri, Irene, 322. 32
Enesco, Georges, 12
Engel, Werner, 182.
Engell, Birgit, 58. 6
Engesser, Ernst, 31
Englerth, Gabriele,
Enna, August, 380
Erb, Maria Josef, 103.
Erlanger, Camille
Ermold, Ludwig
Ernst, Heinrich 38. 328 (Bil
Ernst, Henny,
Ertel, Paul, 5
Eschke, Max,
Eschment, M
Espenhahn,
Esser, Cat
Esser, Hei
Essipow, A
d'Estourne 323.
Ethofer, R
Ettelt, O.,
Eulenbu
Evangeli
Evans,
Everts,
van E
Exner
van
Fahr
Fa
Fa
Fa
Fa
Fa
F

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fibich, Zdenko, 69. 76.
Fidelmann, Sam, 306.
Fiebig, Hugo, 121.
Fiedemann, Alexander, 118.
Fiedler, Heinrich, 53.
Fielden, Thomas, 188.
Fischer, Albert, 325.
Fischer, Franz, 190.
Fischer, Richard, 59. 123. 186. 305.
Fischer, Walter, 306. 381.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 58. 304. 310. 381. 387.
Fischhof, Joseph, 25. 36.
Fitelberg, Gregor, 309. 326.
Fitzau, Franz, 318.
Fitzner, Rudolf, 119.
Fitzner-Quartett 60. 119. 189.
Fleisch, Maximilian, 187.
Fleischer-Edel, Katharina, 58. 375.
Flemming, Fritz, 182.
Flesch, Carl, 53. 54. 62. 63. 121. 191. 377. 384.
Flora-Orchester 315.
v. Flotow, Friedrich Frhr., 116.
Fontane, Theodor, 110.
Forkel, N., 359.
Forgeron 115.
Forster, Josef, 76.
Forster-Larrinaga, Robert, 184.
Foerster, Josef B., 126. 192.
Forti, Helena, 302.
Franchetti, Alberto, 300.
Franchomme 246.
Francillo-Kaufmann, Hedwig, 189.
Franck, César, 59. 61. 75. 79. 123. 183. 187. 303. 312. 314. 316. 320. 321. 323. 326. 386.
Franke (Librettist) 301.
Fränkel-Claus, Mathilde, 178.
v. Frankenstein, Clemens Frhr., 112 („Rahab". Uraufführung in Budapest).
Franz Karl, Erzherzog, 22.
Franz, Robert, 310. 353.
Robert Franz-Singakademie (Halle) 187.
Franzen 187.
Frascani, Nini, 181.
Frauberger, Irene, 297.
Fredrich-Höttges, Vally, 185. 379.
Fremstad, Olive, 114. 301.
Freudenberg, Günther, 184.
Freund, Jane, 299.
Freund, Maria, 60. 121. 182. 188.
Freund, Robert, 63.
Frey, Emil, 54. 58. 63. 308. 309.
Fricke, Richard, 56. 57.
Fridrichowicz, Agnes, 56.
Fried, Oskar, 125. 127. 182. 305. 306. 322.
Friedberg, Karl, 186. 188. 314. 315. 316.
Friede, Aline, 115.
Friedland, Martin, 316.
Friedman, Ignaz, 189.
Frihetsbröderna (Helsingfors) 123.
v. Frimmel, Theodor, 128. 388.
Frischen, Josef, 55. 60. 119. 385.
Fröbe, Iwan, 307.
Frodl, K., 101. 102.
Fröhlich, Luis, 312.
Fromm, Ilse, 316.
Frommer, Paul, 53.
Frotzler, C., 186.
Fuchs, Joh. Nep., 37. 64 (Bild).
Fuchs, Robert, 4. 27. 51. 70. 81. 83.
Funck, Therese, 185.
Fürstner, Adolf, 46.
Fux, J. J., 48.
v. Gabain, Anna, 311.
Gabrieli, Giovanni, 111. 314.
Gade, Niels W., 26. 318.
Gadski, Johanna, 301.
da Gagliano, Marco, 47.
Gaitzsch, Ernst, 178.
Galston, Gottfried, 54. 387.
Galston-Droucker, Sandra, 54.
Galvany (Sängerin) 302.
Ganz, Rudolf, 124. 184. 311. 387.
Garden, Katharina, 179.
Garden, Mary, 114. 301.
Gareis, Josef, 113.
Garnier, Ernest, 115 („Myrtil". Uraufführung in Paris).
Gärtner, Maria, 177.
Gärtner, Walter, 299.
Gaßmann, Florian, 18.
Gaßmann (Sängerin) 33.
Gatty, Nicholas, 320.
Gaul, Gustav, 29.
Gazzaniga, Giuseppe, 31.
Gebauer, F. X., 19.
Gebauhr, C. J., 61.
Gédalge, André, 386.
Gehwald, Bernhard, 184.
Geis, Josef, 114.
Geisler, Paul, 324.
Geiße-Winkel, Nikola, 59.
Geißler, F. A., 376.
Gemischter Chor (Helsingfors) 123.
Gemischter Chor (Zürich) 63.
Gentner, Karl, 113. 117.
Gentner-Fischer, Else, 113.
Gentlemens Concerts (Manchester) 321.
Gentz, August, 316. 377.
Georg, Herzog von Mecklenburg-Strelitz, 325.
George, Stefan, 327.
Gérardy, Jean, 124. 125. 314. 322. 326.
Gerhard, Hans Georg, 58.
Gerhardt, Elena, 58. 60. 314. 315. 317. 318. 321.
Gerhardt, Paul (Dichter), 357. 387.
Gerhardt, Paul (Organist), 357.
Gerhäuser, Emil, 376.
Gerhold (Sängerin) 326.
Gernsheim, Friedrich, 27. 58. 305. 307. 325. 377.
Gesangverein, Akademischer (Wien), 28.
Deutscher Gesangverein (Brüssel) 312.
Städtischer Gesangverein (Hagen i. W.) 316.
Gesangverein, Sternscher (Berlin), 182.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 182. 305. 306.
Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 191.
Geselschap, Marie, 317.
Gesterkamp, Jan, 316. 384.
Geszt, Friedrich, 200.
Gewandhaus (Leipzig) 124. 188.
Gewandhaus-Konzerte (Leipzig) 319. 320.
Gewandhausquartett, Leipziger, 313. 314. 320.
Gewandhaus-Orchester (Leipzig) 319.
Geyer, Stefi, 59. 305. 319. 321. 324. 327. 385.
Geyersbach, Gertrud, 52. 58. 123. 186.
Geyer-Dierich, Meta, 387.
de Geyter, J., 188.
Gilewicz, Walter, 309.
Gille, Margarethe, 120.
Gillet (Paris) 324.
Gilly, D., 301.
Gilson, Paul, 296. 321.
Gindele (Sängerin) 67.
Giordano, Salvatore, 309.
Giorgi, Angelica, 308.
Giovanelli, Ruggiero, 378.
Gipser, Else, 311.
Glasenapp, C. Fr., 334.
Glass, L., 319.
Glazounow, Alexander, 59. 78. 121. 125. 127. 187. 189. 309. 310. 315. 325. 377.
Glover, Edwin, 383.
Gluck, Alma, 301.
Gluck, Chr. W., 17. 34. 56. 70. 126. 178. 179. 181. 221. 300. 313. 319.
Gmeiner, Ella, 299.
Gmeiner, Luise, 122. 127.
Gmeiner, R., 127.
Gmür, Rudolf, 116.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Godard, Benjamin, 187.
Goedicke, Alexander, 325.
Godowsky, Leopold, 118. 123. 125. 127. 182. 312. 327. 383.
Göhler, Georg, 61. 307. 319. 320. 377. 378.
Goldberg, Vera, 310.
Goldenblum, M., 127.
Goldenweiser, Alexander, 125.
Goldmark, Carl, 4. 27. 69. 76. 179. 324.
Goldschmidt, Paul, 183.
Göllner, August, 51. 318.
Göllrich, Josef, 299.
Golther, Wolfgang, 115.
Goltz, Alfred, 376.
Gorki, Maxim, 113.
Gorter, Albert, 302.
Goethe, J. W., 83. 111. 192. 320. 332.
Gottlieb-Noren, H., 308.
Goetz, Hermann, 55. 61. 73. 115. 182. 185. 191. 324.
Goetze, Marie, 188. 374.
Gounod, Charles, 115. 179. 181. 302.
Gow, A. C., 256.
Grädener, Hermann, 4. 27. 70. 76. 83.
Grandjean, Louise, 376.
Graener, Paul, 189.
Graun, Johann Gottlieb, 360.
Graun, K. H., 48. 125.
Graupner, Christoph, 58.
Grebecki, Franz, 200.
de Greef, Arthur, 313. 324.
Greif, Martin, 110.
Grell, Eduard, 372.
Grevesmühl, H., 326.
Grieg, Edvard, 53. 55. 123. 124. 126. 189. 308. 312. 316. 317. 321. 325. 384. 386.
Griesinger 47.
Grimm-Mittelmann, Berta, 61.
Gröbke, Adolf, 385.
van Groningen, S., 384.
Grosz, Gisella, 58.
Grotrian 58.
Grudzinski, Waclaw, 119.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 304.
Grünberg, L. T., 54.
Grünberg, Max, 57.
Grünfeld, Alfred, 185.
Grünfeld Heinrich, 120. 185.
Grüning, Wilhelm, 181.
Grützmacher, Friedrich, 56. 316.
Grzymala, Albert, 242. 244. 250.
Gudin (Zeichner) 252.
Guilmant, Alexandre, 380.
Gulbranson, Ellen, 180. 313.
Gülzow, Adalbert, 55. 182.
Gundlach, Georg, 184.
Günsbourg, Raoul, 113 („Der alte Aar". Erste deutsche Aufführung in Köln.)
Günter, Helene, 310.
Gürzenich-Konzerte (Köln) 317. 318. 385.
Gürzenich-Quartett 124.
Guszalewicz, Alice, 375.
Gutheil-Schoder, Marie, 320. 375.
Gutheim-Poensgen, Mimi, 299
Guttmann, Adolph, 218. 248. 284.
Gütter, Adolf, 182.
Gyrowetz, Adalbert, 34. 204.
v. Gyuorkovich, G., 35.
Haagmans, Marie, 384.
de Haan, Wiesi. 59.
de Haan, Willem, 179. 186. 189.
de Haan-Manifarges, Pauline, 117. 182. 313.
Haas, Joseph, 313.
Haasters-Zinkeisen, Anna, 315.
Hadwiger, Alois, 177. 299.
Hafgreen-Waag, Lilly, 179. 322. 384.
Hagen, Adolf, 113. 121.
Hagen, Otfried, 177. 178.
Hagel, Richard, 53. 61. 299. 307.
Hagemann, Carl, 299.
Hahn, Marie, 308.
Hahn, Reynaldo, 117, 376 („Fête chez Thérèse". Uraufführung in Paris).
v. Haken, Max, 59. 383.
Halatschka, Raimund, 120.
Halévy, J. F. E, 375.
Halir-Quartett 55. 183.
Halir, Karl, 55. 324.
Hallé, Lady, 321.
Hallé-Konzerte (Manchester) 321.
Hallwachs, Carl, 123. 124.
Hallwachs, Frida, 123.
Halter, Elisabeth, 311.
v. Hamberg, Theo, 123.
Hammerstein, Oscar, 114. 300. 301.
Händel, G. F., 25. 48. 61. 70. 78. 111. 122. 182. 183. 186. 189. 305. 306. 311. 313. 319. 320. 323. 324. 327. 361. 362.
Händel, Margarete, 380.
Hanfstaengl, Erich, 59.
Hanger, Ida, 376.
Hansen (Architekt) 37.
Hansen, Niels, 53.
Hanslick, Eduard, 35. 39. 41. 221.
Hansmann, Viktor, 374.
d'Harcourt, Eugène, 35.
Hare, Amy, 59. 61. 303.
Harmoniumverein (Breslau) 121.
Harrison, John, 321.
Harrison, May, 121. 383.
Hartmann, Arthur, 318.
Hartung, Anna, 61.
Hasemann, Else, 297.
Hasse, Emil Otto, 307.
Hasse, K., 314.
Hasse, Max, 115. 259. 262.
Hasselmans (Kapellmeister) 115.
Hasselt-Barth, Wilhelmine, 21. 22. 23.
Haßler, Hans Leo, 111.
Hauck, Alfred, 113.
Hauff, Wilhelm, 82. 83.
Hauptmann, Moritz, 367. 368.
Hausburg, Konrad 61.
v. Hausegger. Sigmund, 119. 190. 192. 308.
Havemann, Gustav, 59. 385.
Hav, Charles, 62.
Haydn, Joseph, 17. 18. 19. 27. 31. 34. 47. 48. 58. 59. 61. 62. 63. 74. 78. 119. 123. 125. 183. 184. 203. 204. 303. 305. 306. 307. 313. 315. 317. 318. 319. 322. 323. 325. 358. 377. 383.
Havdn, Michael, 48.
Haydn, Frau, 47.
Haym, Hans, 59. 187. 315.
Hayot, Maurice, 384.
Hayot-Quartett 324.
Hebbel, Friedrich, 51.
Heermann, Hugo, 382. 383.
Hegar, Friedrich, 100. 123. 379.
Heger, Robert, 177.
Heim, Emmy, 380.
Heindl, Victor, 52.
Heine, Heinrich, 51. 251. 256. 333.
Heinefetter, Lisa, 376.
Heinemann, Alexander, 58. 61. 122. 184. 191. 321.
Heinemann, Wilhelm, 310.
Heinze, Johanna, 311.
Heiß, Wilhelmine, 59.
Hekking, Anton, 189. 309.
Helbling-Lafont, Laura, 57.
Helene Pawlowna, Großfürstin, 325.
Hell, M., 316.
Heller, Hugo, 81.
Heller, Stephen, 224.
Hellmann, Fr., 59.
Hellmesberger, Georg, 21. 24. 27. 36.
Hellmesberger, Josef, 27. 37. 64 (Bild). 68. 75. 76. 77.
Hempel, F. C., 315.
Hempel, Frieda, 61. 186. 374.
Henckels, Gustav Adolf, 309.
Hennig, C. R., 324.
Hennigscher Gesangverein (Posen) 324.
Henning, Margarethe, 310.
Henrichsen, Roger, 318.
Henriques, Fini, 299.
Henschel, Georg, 53. 384.
Hensel, Heinrich, 312. 321.
Hensel (Sänger) 299.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hensel-Schweitzer, Elsa, 312. 321.
Hentschel-Schesmer, Grete, 378.
Herbeck, Johann, 26. 29. 69.
Herder, Joh. G., 51.
Heritte-Viardot, Louise, 123.
Herman (Geiger) 324.
Hermann, A., 123.
Hermann, Bernhard, 335.
Hermann, P., 121. 312.
Hermanns, Hans, 316. 319.
Hermanns-Stibbe, Marie, 316. 319.
Herold, Kurt, 315.
Herold, L. J. F., 333.
Herold, Wilhelm, 297.
Herpen, Charlotte, 380.
Herrlich, Käthe, 314.
Herrmann, Margarete, 54.
Herwarth, Conrad, 178.
Herwarth (Chemnitz) 314.
Herz, Henri, 214.
Herz, S., 183.
v. Herzfeld, Victor, 58.
Herzog, Emilie, 189.
v. Herzogenberg, Heinrich, 187.
Heß, Ludwig, 190. 315. 323.
Heß, Myra, 324.
Heß van der Wyk, Theodor, 186.
Hesse, Anna, 60.
Hetzel 252.
Heuberger, Richard, 4.
Heuß, Alfred, 109. 365.
Hevesi, Ludwig, 30.
Heyland, Arthur, 185.
Hiedler, Ida, 58.
Hielscher, Hans, 121.
Hieronymus, Fürstbischof v. Salzburg, 354.
Hildebrand, Ernst, 304.
Hildebrandt, Ulrich, 387.
Hill, Tilia, 118. 313. 320.
Hillemacher, Lucien, 125.
Hillemacher, Paul, 125.
Hiller, Ferdinand, 27.
v. Hillern-Flintsch, Anita, 317.
Himmel, H. Fr., 52.
Hintz, Hermann, 122.
Hinze-Reinhold, Bruno, 49. 189. 308. 317.
Hirsch, Carl, 190.
Hirschfeld, Robert, 73.
Hirt, Fritz, 59. 386.
Höbes, H., 60.
Hobrecht, Jacobus, 48.
v. Hochberg, Bolko Graf, 118. 127.
Hochheim, Paul, 179.
Hock-Quartett 122.
Höeberg (Cellist) 318.
Hofacker, Martha, 52.
Hofbauer, Rudolf, 377.
Hofer, Josefa, 383.
Hoffbauer, Karl, 115. 260. 261. 262. 263. 264. 266. 267. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 276. 277. 279. 280. 281. 282.
Hoffmann, Baptist, 179. 296. 324. 325.
Hoffmann, E. T. A., 332.
Hoffmann, Karl, 55. 325.
Hoffmeister, Jacob, 23.
Hofkapelle (Braunschweig) 58.
Hofkapelle (Dessau) 314.
Hofkapelle (Karlsruhe) 60. 317.
Hofkapelle (Stuttgart) 191.
Hofkapelle (Weimar) 387.
Hofmann, Alois, 296.
Hofmann, Heinz, 178.
Hofmann, Josef, 63. 125. 126. 127. 188. 322.
v. Hofmannsthal, Hugo, 10.
Hofmeister, F., 47.
Hofopernorchester (St. Petersburg) 127.
Hoehn, Alfred, 59. 60. 122. 183. 187. 188. 315. 320. 321. 385.
Holde, Arthur, 57.
Hollaender, Gustav, 118.
Hollenberg, Arno, 303.
Hollenberg, Otto, 303.
Holz, Karl, 20. 21.
Hölzel, Friedrich, 304.
Homer, Louise, 177.
Hopf, Hermann, 318.
Hopfe, Carl, 182.
Höpfl, Josef, 112. 296. 374.
Hoppen, Rudolf, 123.
Horaz 352.
Hörder, Käthe, 314.
Horn, Camillo, 5. 84.
Hösick, Ferdinand, 195. 251.
Hösl-Quartett 303.
Howard, Kathleen, 58.
Hubay, Jenö, 58.
Huber, Hans, 76. 314. 316.
Huber (München) 323.
Huberman, Bronislaw, 58. 61. 123. 127. 185. 186. 191. 322. 324.
Hufeld, A., 120.
Hugo, Victor, 312.
van Hulst, Karl, 117. 322. 325.
Humbert I., König v. Italien, 305.
Hummel, Joh. Nep., 204. 216. 217.
Humperdinck, Engelbert, 62. 178.
Hunold, Erich, 178.
Hurstinen, Sulo, 123.
Hürtgen, Alfred, 91.
Hüttner, Georg, 121. 314.
Hyde, Walter, 321.
Ibach, R., 311.
Ibsen, Henrik, 298.
Igumnow, Constantin, 125. 309. 319. 322.
Illing, Arthur, 181.
Illyna, Lydia, 380.
Immermann, Karl, 333.
d'Indy, Vincent, 125. 126. 313. 317. 324. 385.
Internationale Musikgesellschaft (Ortsgruppe Dresden) 59.
Ippolitow-Iwanow, Michael, 124. 125. 322.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 59.
Irrgang, Bernhard, 304. 319.
Isalberti, Silvano, 181.
Istel, Edgar, 388.
van Isterdaël (Cellist) 384.
Ivaldi, Filippo, 56. 118.
Jacob, Robert Lortat, 308.
Jacobsen, Jens Peter, 14.
Jadlowker, Hermann, 180.
Jäger 180.
Jäger, Rudolf, 61.
Jahn, Wilhelm, 71.
Jancovich, Augusto, 120.
Janssen, Julius, 121.
Jaques-Dalcroze, Émile, 62. 88. 183. 191. 305. 320. 327. 379. 380. 386.
Járosy-Orahovica, Albert, 63.
Jauner, Franz, 67.
Jehmlich, Gebr., 353. 365.
Jelenko, Siegfried, 298.
Jelmoli, H., 317.
Jenner, Gustav, 384.
Jentsch, Max, 84.
Jerschow, J., 127. 325.
Jinkertz, W. M., 316.
Jirelstein, M., 322.
Joachim, Joseph, 36. 38. 46. 308. 377.
Joachim-Quartett 377.
Johann Kasimir, König v. Polen, 299.
Jonas, Alberto, 308.
Jonas, Ella, 55. 305. 307.
Jordan, Eben D., 177.
Jörn, Karl, 301.
Julien (Zeichner) 256.
Jungblut, Albert, 60.
Juon, Paul, 61. 122. 184.
Kaehler, Willibald, 63. 115. 127. 325.
Kahn, Robert, 55. 182.
Kahnt Nachf., C. F., 261. 262.
Kajanus, Robert, 123.
Kalbeck, Max, 46.
de Kalergis, Mme., 228.
Kalinnikow, Wassili, 125.
Kalischer, Alfr. Chr., 128.
Kalkbrenner, Friedrich, 205.
Kamienski, Margarete, 309.
Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 55. 61. 182. 380.
Kammermusik-Vereinigung (Kölner) 318.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kammerspieltrio (Berliner) 127. 323. 380.
Kämpf, Karl, 310. 378.
Kaempfert, Anna, 123, 191. 316.
Kamtschatoff, Boris, 311.
Kander, Hugo, 322.
Kanne, F. A., 34.
Kant, Flore 62.
Kanzow, Wolfgang, 376.
Kapelowitz (Ingenieur) 317.
Kapelle, Kgl. (Berlin), 54. 118. 303. 377.
Kapelle, Kgl. (Dresden), 314. 383.
Kapelle, Kgl. (Hannover), 60. 188. 385.
Kapelle, Kgl (Kassel), 123.
Kapelle, Symphonische (Moskau), 125.
Kapp, Julius, 256.
Kappel, Gertrud, 375.
Karl VI., Kaiser, 18.
Karl, Willy, 318.
Karlowicz, M., 189. 386.
Kase, Alfred, 53. 61. 124. 188. 314. 320.
Kasino (Magdeburg) 321.
v. Kaskel, Karl, 376 („Die Nachtigall". Erstaufführung in Stuttgart).
Kästner, Margarete, 179.
Kastorsky, W., 127.
Kaufmann, Richard, 310.
Kaufmännischer Verein (Magdeburg) 321.
Kaun, Hugo, 57. 189. 307. 316. 317. 319. 384.
Keidel, Fr. W., 127.
Keil, Heinrich, 59.
Keiper, H., 187.
Keitel, H. W., 59.
Keller, F., 123.
Keller, Gottfried, 11.
Keller, Oswald, 187.
Kemp, Barbara, 112.
Kerner, Stefan, 58.
Kerntler, Jenö, 310.
v. Kerpely, Eugen, 310.
Kerzin, A., 125. 322.
Kettner, Anna, 178.
v. Keußler, Gerhardt, 126.
Kiefer, Heinrich, 123. 323.
Kienzl, Wilhelm, 47.
Kininger 47.
Kirchhoff, Walter, 52. 62.
Kirchner, Hugo, 374.
Kirnberger, Philipp, 359.
Kirsch, Amalie, 177.
Kittel, Bruno, 304.
Kittelscher Chor, Bruno, 304.
Klaczko, Julian, 212.
Klarmüller, Fritz, 296.
Klausner, Otto, 181.
Klebe, Agnes, 112.
Klein, Erna, 307.
Klein, Josef, 315.
Klein, Karl, 315.
Klein, Ludwig, 384.
Klemperer, Otto, 302.
v. Klenau, Paul August, 382.
Klengel, Julius, 62. 187. 303. 320.
Klenowski (Dirigent) 127.
Klibansky, Sergei, 56.
Klimt, Gustav, 80.
Klindworth, Karl, 40.
Klingler, Karl, 306.
Klingler-Quartett 118. 119. 187. 308. 315. 322. 377. 384.
Klose, Friedrich, 190. 307.
Klukowski (Verlag) 206.
Klum, Hermann, 123. 323.
Knak, G., 316.
Knauer, Georg, 323.
Knoch, Eva, 58. 177.
Knote, Heinrich, 58. 182.
Knüpfer, Paul, 374.
Koch, Emma, 188.
Koch, Friedrich E., 304.
Koch, Gustav, 384.
Koch, Max, 333. 334.
Koch, Schwestern, 58.
Kochański, E., 326.
Kochański, P., 326.
Kochański, Waclaw, 189.
v. Köchel, Ludwig, 55. 123. 124. 320.
Kochen, Paucho, 119.
Kochen (Sänger) 299.
v. Koczalski, Raoul, 187. 314.
Koffka, Werner, 313.
Kohl, Leonhard, 182.
Köhler, August, 59.
Kolbe, Margarethe, 319.
Kolkmeyer, Hans, 186.
Köneke, Robert, 184.
Koenen, Tilly, 382.
König, Guillaume, 315.
König, W., 123.
Konservatoriumskonzerte (Lüttich) 321.
Konta, Robert, 83, 324.
Kontorovitsch, Helena, 321.
Konzertgesellschaft (Elberfeld) 186.
Konzertgesellschaft (Hagen i.W.) 316.
Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 190.
Konzertverein, Allgemeiner (Barmen), 182.
Konzertverein, Dänischer (Kopenhagen), 318. 319.
Konzertverein (München) 190. 385.
Konzertverein (Wien) 192.
Konzertvereinigung des Kgl. Domchors (Berlin) 310.
Konzertvereins-Orchester (München) 303.
Korander, Ida, 123.
Körber, Jan, 179.
Kornar, Lotte, 178.
Korolenko W., 307.
Korscheń, Richard, 113.
Kosolupow, S., 125. 322.
Koeßler, Hans, 385.
Kötscher, Hans, 53.
Kotschetow, Nikolaus, 322.
v Kotzebue, August, 31.
Kovarovic, Karl, 115. 126. 302. 325.
Kowalski, Jan, 196.
Krähmer, Christian, 113. 297.
Kraus, Ernst, 177.
v. Kraus, Felix, 182. 186.
Kraus (Sänger) 23.
v. Kraus - Osborne, Adrienne, 53. 186. 190. 384.
Krause, Lotte, 120.
Krausescher Frauenchor, Clara (Berlin), 311.
Krein, David, 124. 125.
Kremser, Eduard, 28.
Kreutz, Hans, 297.
Kreutzer, Leonid, 61. 127. 376. 386.
Kriehuber, Josef, 64.
Kroegel, Arnold, 318.
Kromer, Joachim, 123.
Kronen, Franz, 375.
Kronke, Emil, 314.
Krug-Waldsee, Josef, 321.
Kruse (Kassel) 123.
Krzyzanowska, Justine, 197.
Kubelik, Jan, 58. 123. 127. 186. 189. 322.
Kuhl-Dahlmann, Ida, 377.
Kühn, Charlotte, 317.
Kuhnau, Johann, 357.
Küller, Margarete, 308.
Kun, Cornelius, 58. 177.
Künneke, Eduard, 179. 374.
Küntzel, Martha, 311.
Kunwald, Ernst, 56. 60. 119. 306. 377. 380.
Kuper, Emil, 125.
Kürmann, Therese, 385.
Kurpiński, Karl, 206. 255.
Kürsten (Dirigent) 123.
Kurt, Melanie, 52. 325.
Kury, Rita, 54.
Kurz, Selma, 74. 302.
Kusnetzowa, Maria, 123.
Kussewitzky, Sergei, 125. 127. 322. 325.
Kuthan-Sommerfeldt, Margarete, 177.
Kutschera, Elise, 386.
Kutzschbach, Hermann, 52. 59. 383.
Kwast, James, 385.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kwast-Hodapp, Frieda, 123. 127. 184. 307. 381. 385.
Kwiatkowski, T., 256.
van Laar, Louis, 55. 306.
Laaß, Bruno, 374.
Labatt (Sänger) 41.
Labia, Maria, 52.
Lachner, Franz, 20. 24. 27. 28.
Łączyńska, Marie, 197.
Łączyńska (Starostin) 197.
Łączyńska (Schwestern) 197.
v. Ladiges, Thyra, 381.
Lafite, Carl, 5. 83.
Lafont, Hermann, 57.
Lalo, Edouard, 55. 59. 69. 124. 183. 187. 303. 310. 326.
Lamarc (Sängerin) 300.
Lambert 235. 245. 250.
Lambinon, Nicolas, 305.
Lambrino, Telemaque, 63. 118. 188. 320. 327. 384. 385.
Lamond, Frederic, 62. 121. 191. 313. 314. 318. 320. 323. 325.
Lamoureux, Charles, 125.
Lampe, Walther, 323. 380.
Landes, Karen, 53.
Landmann, A., 387.
Landowska, Wanda, 322.
Lane, Brand, 321.
Lang, Karl, 115.
Lange, Hans, 383.
de Lange, S., 191.
Langenhan-Hirzel, Anna, 190.
Langgaard, Rud. Im., 319.
Lankow, Edward, 384.
Lanner, Josef, 18. 71.
v. Lannoy, Eduard Frhr., 20.
La Porte-Stolzenberg, Cläre, 120.
de Larac 251.
Lassalle, Josef, 189. 386.
Lassen, Eduard, 115.
di Lasso, Orlando, 372.
de Lassus, Augé, 300.
Latouche 252.
Lattermann, Theodor, 177. 312. 319.
Lauber, Josef, 384.
Laube, Elsa, 63.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 104.
Laugs, Robert, 316.
Launhardt, Else, 305.
Lauprecht-van Lammen, Mientje, 59. 121. 190. 315. 385.
Laure, Jean, 300.
Laurencin, Ferdinand Graf, 20.
Laurischkus, Max, 311.
Lautenbacher, Auguste, 177.
Lazzari, Sylvio, 319.
Lechner, L., 378.
Ledeč, Egon, 57.
Lederer, Josef, 314.
Lederer-Prina, Felix, 118. 178.
Lee, Elisabeth, 57.
Lee, Mabel Cordelia, 306.
Leffler-Burckard, Marta, 312. 316. 325.
Leginska, Ethel, 189. 315.
Legouvé, E., 254.
Lehár, Franz, 181. 297.
Lehmann, Lilli, 57. 186. 375.
Lehmann, Liza, 323.
Lehmann, Marie, 70.
Lehmann (Zeichner) 252.
Lehmann-Haßler, Walter, 383.
Lehrergesangverein (Breslau) 121. 312.
Lehrergesangverein (Charlottenburg) 379.
Lehrergesangverein (Chemnitz) 313.
Lehrergesangverein (Dresden) 383.
Lehrergesangverein (Elberfeld) 59.
Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 187.
Lehrergesangverein (Halle) 187.
Lehrergesangverein (Kassel) 123.
Lehrergesangverein (Leipzig) 61. 320.
Lehrergesangverein (Mannheim) 322.
Lehrergesangverein (München) 190.
Leichtentritt, Hugo, 46. 255.
Leisner, Emmi, 305. 311.
Lénart, Gita, 380.
Lenau, Nikolaus, 314. 322.
Lendvai, Erwin, 54.
v. Lenz, Wilhelm, 228.
Lemba, A., 127.
Léon, Viktor, 113.
Leon (Librettist) 301.
Leoncavallo, Ruggiero, 115. 300.
Leonhardt, H., 387.
Lerz, Helene, 127.
Leschetitzki, Theodor, 189.
Leßmann, Eva, 186. 321.
Leßmann, Otto, 118.
Lett, Phyllis, 321.
Levi, Hermann, 259. 262. 263. 276.
Lewin, Gustav, 116. 127.
Lewy (Kammermusiker) 24.
Leydhecker, Agnes, 61. 121. 124. 186. 314.
Liadow, Anatol, 325.
Liapounow, Sergei, 127. 185.
Liederkranz (Heidelberg) 123.
Liederkranz (Mannheim) 322.
Liederkranz (Stuttgart) 191.
Deutsche Liedertafel (Antwerpen) 118.
Liedertafel (Dresden) 59.
Liedertafel (Kassel) 123.
Liedertafel (Mainz) 189.
van Lier, Jacques, 307.
Lieschke, M., 60.
Liljefors, Ruben, 314.
Lindemann, Fritz, 119.
Lindenberg, Emma, 188.
Lingg, Hermann, 305.
v. Linsingen, Emmy, 183.
Lissmann, Eva Katharina, 57. 60.
Liszewsky, Josef, 177.
Liszt, Franz, 5. 27. 40. 53. 54. 56. 58. 59. 61. 62. 68. 69. 73. 74. 119. 120. 122. 124. 126. 182. 187. 188. 189. 190. 191. 217. 219. 228. 255. 256. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 275. 276. 279. 280. 281. 282. 290. 293. 303. 305. 307. 308. 310. 314. 315. 317. 319. 321. 323. 324. 325. 326. 327. 355. 377. 378. 383. 384. 385.
Littmann, Max, 178.
Litvinne, Félia, 127. 322.
v. Lobkowitz, Longin Fürst, 36.
Logier, J. B., 332.
Lohse, Otto, 114. 180. 318.
Löltgen, Adolf, 177.
Londsdale (Sängerin) 321.
Loose, M., 314.
v. Lopuska, Helene, 124. 185.
Lordmann, Peter, 52. 113. 375.
Lorenz, Alfred, 306.
Lorenz, C. A., 191. 324. 387.
Lortzing, Albert, 113. 179.
Lortzing, Krafft, 113.
Lößl, Franz, 36.
Lothar, Rudolf, 112. 113.
Lotti, Lorenzo, 353.
Louis Philipp, König v. Frankreich, 252.
Louis, Rudolf, 4. 47.
Louis, Dr. (Arzt), 254.
Loewensohn, Marix, 59.
Loewe, Carl, 120. 379. 380.
Löwe, Ferdinand, 77. 189. 190. 303. 385. 386.
Löwenfeld, Ernst, 328.
Loewenfeld, Hans, 53. 180. 299.
Löwy, J., 35. 64.
Lubomirski, Fürst, 326.
Lüboschütz, Anna, 322.
Lüboschütz, Lea, 322.
Lucas (Sänger) 301.
Lücke, Emil, 296.
Ludwig Pius, Prinz von Savoyen, 18.
Lulek, Fery, 126.
Lully, J. B., 123.
Lunn, Kirkby, 321.
Lunssens (Komponist) 312.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lüppertz, Wilhelm, 53. 61. 180. 299.
Lutnia (Gesangverein in Lemberg) 189.
Lutter, Heinrich, 188.
Lutzenko, Paul, 118.
Lutzer, Jenny, 22. 23.
Maal, Henri, 112.
Maas, Gerald, 183.
Maaskoff, Anton, 321.
Mc Cormack (Sänger) 301.
Mac Dowell, Edward, 189. 317.
Mac Grew, Rose, 296.
Mack, Maria, 320.
Mackenzie, Alexander, 69.
Macudzinski, A., 186.
Madetoja, Leevy, 123.
Madrigalvereinigung, Barthsche, 57.
Maggini-Cosetti (Sänger) 302.
Magre, Maurice, 114.
Mahler, Gustav, 3. 4. 7. 8. 9. 10. 38. 54. 72. 73. 74. 75. 76. 79. 122. 125. 126. 301. 305. 309. 316. 323. 326. 327. 355. 373. 380. 383. 385.
v. Maixdorff, Carl, 178.
Malata, Oskar, 178. 313.
Malatesta, Marta, 309.
Manas, Josef, 115.
Mandl, Richard, 4. 192.
Mandyczewski, Eusebius, 35.
de Manén, Joan, 61. 124. 188.
Manet, Edouard, 372.
Mang, Karl, 178.
Mann, E., 179.
Männerchor ehemaliger Schüler des Kgl. Domchors (Berlin) 309.
Männergesangverein (Brünn) 186.
Männergesangverein (Straßburg i. E.) 101 ff. 326.
Mannfred, Heinrich, 300.
Mannstädt, Franz, 327.
Manschedel, R., 190.
Mantuari, Josef, 30.
Manzotti, Luigi, 181.
Marcel, Lucille, 116. 192. 302.
Maria Theresia, Kaiserin, 18.
Mariquita (Balletmeisterin) 376.
Marliani, Frau, 248. 250. 252.
Marpurg, F. W., 359.
Marsch, Ed., 319.
Marschalk, Max, 308.
Marschner, Heinrich, 336.
Marteau, Henri 50. 62. 127. 182. 191. 306. 311. 314. 318. 324. 325. 327. 377. 385.
Marteau-Becker-Quartett 55. 120. 306.
Martin, Emma, 303.
Martin, Mabel, 323.
Martin, Ph. J., 19.
Martin, Riccardo, 301.
Martini, Helene, 311. 320.
Marx, A. B., 89.
Marx, Pepo, 316.
Marx-Kirsch, Hedwig, 191. 311. 317. 384.
Mascagni, Pietro, 181.
Maschke, Ernst, 318.
Massenet, Jules, 52. 53. 69. 117. 180. 296. 300. 301.
Maeterlinck, Maurice, 313.
Materna, Amalie, 29. 41.
Materna, Leopold, 118.
Matthäi, A., 98.
Matthes, A., 55.
Matuszyński, Jan, 206.
Maurice, Pierre, 297.
Maurich, Ludwig, 123.
May, Steffi, 374.
Mayer, Friedrich, 58. 126.
Mayer, Karl, 180.
Mayer, Max, 321.
Mayer, Oscar, 112.
Mayer-Mahr, Moritz, 119.
Mayerhofer (Sänger) 27. 70.
Mayerhofer (Komponist) 314.
Mayerhoff, Franz, 313. 314. 325.
Maykapar, Simeon, 120.
Mayr, Richard, 116.
Mayseder, Josef, 19. 22.
Mazarin (Sängerin) 301.
Mazeppa 299.
Mazzini, Josef, 247.
Mazzoleni, Ester, 181.
Medek (Sängerin) 113.
Meinel, G., 314.
Meißner, Arthur, 115.
Meitschik, Anna, 301.
Melan, Mary, 177.
Melcer, Henryk, 189. 326.
Melsa, Daniel, 307.
Melville-Liszniewska, Marguerite, 185. 189. 315.
Melzer, Josef, 121. 312.
Mendelssohn, Arnold, 123. 192. 320. 322. 373.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 25. 60. 62. 63. 70. 73. 111. 124. 125. 182. 189. 255. 307. 309. 314. 319. 321. 322. 323. 372. 380. 382. 383. 384.
Mendès, Catulle, 376.
Menge, Max, 61.
Mengelberg, Willem, 122. 187. 315. 322. 325. 383.
Menotti, Delfino, 177.
Mergelkamp, Jan, 52.
Merkel, Emmy, 178.
Merkel, Richard, 178.
Mérö, Jolanda, 58.
Messager, André, 115.
Messchaert, Johannes, 15. 59. 62. 63. 122. 313. 317.
Metcalfe, Susan, 53. 314. 316. 322.
Metropolitan Opera Company 300 301.
Metscher, Alexander, 381.
Metzdorff, Richard, 188.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 178. 190. 297. 312. 315. 319.
Metzl, Wladimir, 184.
Meyer, Margarete, 56.
de Meyer, Pierre, 299.
Meyer-Helmund, Erik, 375.
Meyer-Raden, Walter, 310.
Waldemar Meyer-Quartett 55. 305. 306.
Meyerbeer, Giacomo, 181. 374.
Meytschik, Mark, 125.
Michael, Emil, 310.
Michaelis, Melanie, 59.
v. Michalovich, Edmund, 113.
Mikorey, Franz, 187. 309. 314.
Milder, Anna, 34.
Miller, William, 182.
Millöcker, Carl, 38. 375.
Mills, Watkin, 189.
Mirsalis, Hans, 299.
Mlynarski, E., 125.
Mohwinkel, Hans, 115.
Mohr, Emmy, 185.
Molenar, Sophie, 309.
Molin, Dr., 242. 254.
Möllers, Chr., 319.
Monhaupt, Friedrich, 123.
Monteverdi, Claudio, 47. 313.
Moor, Emanuel, 192. 313.
Moran, Dora, 187. 318.
Morena, Berta, 181.
Mörike, Eduard, 83.
Moris, Maximilian, 179. 374.
Morlet, Jane, 300.
Morsztyn, Helene, 308.
Mosel, J. F., 20.
Mosenthal, S., 23. 37.
Moser, Andreas, 46.
van Mossin, Piers, 319.
Moest, Rudolf, 59. 186. 375. 385.
Moszkowski, Moriz, 76.
da Motta, José Vianna, 56. 58. 227. 306. 380.
Mottl, Felix, 38. 41. 69. 77. 78. 79. 114. 182. 189. 190. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 276. 277. 279. 280. 281. 282. 303. 319. 375. 385.
v. Moukhanoff, Frau, 228.
Mozart, Konstanze, 33.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 3. 17. 18. 19. 22. 23. 30. 32. 33. 50. 54. 55. 58. 59. 61. 62. 63. 70. 73. 74. 78. 86. 87. 121. 122. 123. 124. 126. 183. 185 187. 188. 189. 203. 204. 303. 307. 308. 312. 313.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

314. 316. 317. 319. 320. 322. 324. 331. 358. 375. 377. 380. 383. 384. 385.
Mozart-Verein (Cincinnati) 383.
Mozart-Verein (Dresden) 59. 383.
Muck, Karl, 77. 78. 79. 377.
Mühlfeld, Richard, 54.
v. Mukulowska, Lilla, 120.
Müllemeister, Annie, 384.
Müller, Adolf, 59. 183. 187.
Müller, Carl, 322.
Müller, Else, 116.
Müller, H., 317.
Müller, Josef, 102.
Müller, L., 127.
Müller-Fuchs, E., 60.
Müller-Seidel, Therese, 178.
Münch, E., 101. 104. 326.
Münchheimer, Adam, 299 („Mazeppa". Erstaufführung in Lemberg).
Münchhoff, Mary, 305.
Muncker, Franz, 333.
Museumsgesellschaft (Frankfurt a. M.) 122. 187. 315. 383.
Musica sacra (Kassel) 123.
Musical Art Society (Cincinnati) 383.
Musical Society (Johannesburg) 60.
Musikakademie (Hannover) 60. 385.
Musikalische Akademie (Königsberg) 61.
Musikalische Akademie (München) 190. 385.
Musikalische Gesellschaft (Dortmund) 121.
Musikalische Gesellschaft (Köln) 124. 318. 385.
Musikalische Gesellschaft (Leipzig) 61. 319. 320.
Musikinstitut (Helsingfors) 123.
Musikpädagogischer Verein (Dresden) 121.
Freie Musikschule (Lüttich) 321.
Musikverein (Brünn) 186.
Musikverein (Chemnitz) 313.
Musikverein (Darmstadt) 58. 186.
Musikverein (Dortmund) 121.
Musikverein (Düsseldorf) 314.
Musikverein (Essen a. R.) 59. 122.
Musikverein, Galizischer (Lemberg), 189.
Musikverein (Halberstadt) 59.
Musikverein (Königsberg) 61. 318.
Musikverein (Kopenhagen) 318. 319.
Musikverein (Mannheim) 322.
Musikverein (Stettin) 191. 387.
de Musset, Alfred, 248.
Musikgesellschaft, Kais. Russ. (St. Petersburg), 125. 126. 127. 325.
Mysz-Gmeiner, Lula, 62. 63. 191. 317.
Naef, Alfred, 303.
Nalbandian, Prof., 63.
Napoleon I. 33. 197.
Narbutt-Hryshkewitz, Jos., 125.
Nast, Minnie, 121. 375.
Nasta (Sänger) 374.
Naval, Franz, 115. 178. 181.
Neal, Heinrich, 317.
Nebuschka, Franz, 297.
Nedbal, Oskar, 125. 192. 322.
Neff, Elsa, 177.
Neglia, F. P., 182. 384.
Neisch, Margarete, 296.
Neißer, Ferdinand, 183. 306. 307. 310.
Neitzel, Elsa, 386.
Neitzel, Otto, 117. 122. 309. 378 379. 386.
Nelson, Rudolf, 115.
Neschdanowa, A., 53.
Neumann, Franz, 113.
Neumann, Hans, 186.
New Symphony Orchestra (London) 320.
Ney, Elly, 122. 124. 318. 326.
Nicholls, Agnes, 189.
Nicodé, Jean Louis, 98ff („Morgenwanderung im Gebirge"). 104. 313.
Nicolai, G., 179.
Nicolai, Otto, 21. 23. 24. 67. 70.
Nicot-Vauchelet (Sängerin) 300.
Niecks, Friedrich, 224. 255.
Nießen, W., 307.
Nietzsche, Friedrich, 8. 120. 186. 307.
Nigond, Gabriel, 188.
Nigrini, Valesca, 126.
Nikisch, Arthur, 28. 53. 54. 60. 61. 77. 78. 118. 124. 127. 182. 188. 303. 305. 316. 317. 319. 325. 385.
Niklas-Kempner, Sigfried, 115.
de Nocker, Phine, 384.
Noord-Nederlandsche Opera (Amsterdam) 112.
Noordewier-Reddingius, Alida, 59. 117. 123. 313. 317. 383. 384.
Nordica, Lillian, 177.
Nordmann, Irma, 378.
Noren, Heinrich G., 55. 79. 319. 322.
Nosalewicz, Alexander, 303.
Noskowski, Sigismund, 189.
Nouveaux Concerts (Antwerpen) 118.
Novák, Viteslav, 386.
Novalis 305.
Nowowiejski, Felix, 118.
van der Nüll und Siccardsburg 64.
Nüßler, Hermann, 383.
Ober, Margarete, 52. 327.
Oberdörffer, Martin, 118.
Oberst (Sängerin) 190.
Oberstadt (Pianist) 384.
Obrecht, Jacob, 378.
Obreskoff, Frau, 253. 254.
Ochs, Siegfried, 304.
Offenbach, Jacques, 112. 179.
Ohlhoff, Elisabeth, 185. 304. 314.
Ohnesorg, Carl, 112. 296.
Okeghem 48.
Okoński (Sänger) 299.
Oldenburg, Marta, 310.
Ollivier, Blandine, 40.
O'Neill, Norman, 320.
Ontrop (Dirigent) 118.
van Oost (Komponist) 296.
Oper, Flämische (Antwerpen), 112.
Oper, Französische (Amsterdam), 112.
Opieński, Henryk, 255.
Oratorien-Ensemble, Berliner, 319.
Oratorienverein (Augsburg) 303.
Oratorienverein (Kassel) 123.
Städtisches Orchester (Augsburg) 303.
Städtisches Orchester (Magdeburg) 321.
Orchesterverein Berliner Musikfreunde 57.
Orchesterverein (Breslau) 121. 312. 382.
Orchesterverein (Nürnberg) 190.
Orchestervereinigung (Paris) 324.
Orpheus Club (Cincinnati) 383.
Ortmann, Carolyn, 178.
v. d. Osten, Eva, 52. 113. 177.
v. Othegraven, August, 111. 121.
Otten, Anna, 380.
Ottenheimer, Paul, 62. 324.
Ottermann, Luise, 186.
Otto, Georg, 314.
Otto, Julius, 52. 178.
Pachelbel, Johann, 314.
Pacini, Giovanni, 27.
Paderewski, Ignaz, 189. 309. 321.
Paër, Ferdinando, 31. 32. 301.
Paër, Riccarda, 32.
Paësiello, G., 383.
Pahnke, Woldemar, 122.
Palais-Konzerte (Kopenhagen) 318.
Palestrina, Pierluigi, 48. 315. 372. 378.
Pallavicini, B., 18.
Panzner, Karl, 60. 188. 191. 314. 316. 327. 384. 385.
Papier, Rosa, 70.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Papsdorf (Sänger) 316.
Pâque, Désiré, 325.
Paradies, P. D., 311.
Parlow, Kathleen, 385.
Passow-Vogt, Helene, 183.
Passy-Cornet, Josef, 177.
v. Paszthory, Palma, 189.
v. Pathy, Ilonka, 120.
Pauer, Max, 60. 118. 315. 322. 378.
Paul, Hans, 56.
Pauli, Josef, 375.
Paumgarten, Hans, 41.
Paur, Emil, 28.
Pechatschek, Franz, 19.
Pecsi, Carl, 314.
Pelz, Hans, 316.
Pembaur, Joseph, 61. 123.
Pennarini, Alois, 181. 182. 375.
Perger, Lothar H., 48.
v. Perger, Richard, 38. 64 (Bild).
Pergolesi, G. B., 323. 386.
Pergolesi-Gesellschaft (München) 323.
Peri, Jacopo, 47.
Perron, Carl, 179. 297.
Peters, C. F., 121.
Peterson, Edna Gunnar, 312.
Peterson, Eugen, 61.
Petri, Egon, 57.
Petri, Henri, 183.
Petri-Quartett 121.
Petschnikoff, Alexander, 55. 318. 321.
Petschnikoff, Lili, 55. 321.
Petzl, Luise, 297. 298.
v. Pfaler, Ina, 123.
Pfannstiehl, Bernhard, 314.
Pfeilschneider, Herta, 182.
Pfitzner, Hans, 53. 63. 78. 101. 186. 188. 191. 317. 323. 326. 327. 386.
Pfitzner, Paul, 314.
Philharmonie (Bremen) 186.
Philharmonie (Brünn) 186.
Philharmonie (Moskau) 125.
Philharmonie, Tschechische (Prag), 126.
Philharmonischer Chor (Berlin) 118. 304.
Philharmonischer Chor (Leipzig) 61.
Philharmonischer Chor (Wien) 192.
Philharmonische Gesellschaft (Helsingfors) 123.
Philharmonische Gesellschaft (Paris) 125. 323. 324.
Philharmonische Kammermusik (Bremen) 186.
Philharmonische Konzerte (Dortmund) 314.
Philharmonische Konzerte (Dresden) 314. 383.
Philharmonische Konzerte (Hamburg) 316. 384. 385.
Philharmonische Konzerte (Leipzig) 188. 319. 320.
Philharmonische Konzerte (New York) 323.
Philharmonische Konzerte (Prag) 324.
Philharmonische Konzerte (Riga) 191.
Philharmonisches Orchester (Berlin) 56. 60. 182. 304. 306. 310. 377. 380.
Philharmonisches Orchester (Budapest) 58.
Philharmonisches Orchester (Moskau) 322.
Philharmonischer Verein (Mannheim) 322.
Philharmonischer Verein (Nürnberg) 62.
Philipp-Locke, L., 313.
Philippi, Maria, 186. 187. 191. 317. 326. 384.
Picander 371.
Pierné, Gabriel, 59. 188. 303. 315. 318. 323. 386.
Piltz, Erna, 61.
Pini-Corsi (Sänger) 301.
Pinks, Emil, 304. 305. 318.
Pirro, André, 108 f.
Pitteroff, Matthäus, 52. 59. 297.
Plaichinger, Thila, 297.
Planquette, Robert, 296.
Plaschke, Friedrich, 320. 377.
Plate 186.
Poglietti, Alessandro, 311.
Pohl, C. F., 35.
Pohle, Max, 313. 328 (Bild).
Poike, Max, 55.
Pokorny, Hans, 302.
Polese (Sänger) 301.
Pollak, Egon, 178.
Pomerantzew, Georg, 322.
Ponchielli, Amilcare, 177. 303.
Poncy 238. 247. 248.
Pons, Charles, 300 („Laura". Erstaufführung in Paris).
da Ponte, Lorenzo, 33. 375.
Poppen, Hermann, 317.
Poppen (Organist) 123.
Popper, David, 28. 378.
Porges, Heinrich, 262.
Porst, Bernhard, 180.
Porth, Viktor, 186.
Poschner, Agnes, 123.
v. Possart, Ernst, 58. 306. 314.
Pott, Therese, 124.
Pottgießer, Karl, 307.
Powell, Maud, 382.
Pradher, L. B., 214.
Praetorius, Helene, 63.
Praetorius, Michael, 68.
de Préault, Fernand, 235. 238. 239. 240. 241.
Preißig, Emil, 303.
Preß, Joseph, 182.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 302. 305. 318. 325.
Preuße (Hornist) 123.
Preyer, Gottfried, 36. 37. 64 (Bild).
Prieger, Erich, 59.
Prill, Emil, 182.
Prill, Paul, 386.
Privatmusikverein (Nürnberg) 190.
Proch, Heinrich, 24.
Prochazka, Rudolf Frhr., 62.
Prohaska, Karl, 191. 192.
Promenade-Konzerte (Manchester) 321.
Prüwer, Julius, 296. 374.
Prziborsky, Aloisia, 126.
Puccini, Giacomo, 52. 53. 113. 178. 179. 181. 182. 299. 303. 374. 375.
Pugno, Raoul, 62. 122. 190. 303. 312. 319. 320. 325. 384.
Purcell, Henry, 324.
Pusch, Henri, 122.
Pyle, Winni, 134. 321.
Quartett der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (Moskau) 323.
Queen's Hall-Konzerte (London) 320.
Raabe, Peter, 116. 127. 302. 387.
v. Raatz-Brockmann, J., 182. 305.
Rabeau, Henri, 322.
Rabl-v. Kriesten, Hermine, 112. 296.
Rabl, Walter, 380.
Raboth, Wilhelm, 385.
Rachmaninoff, Sergei, 125. 326. 384. 386.
Radow, Richard, 299.
Radwaner-Birnbaum, Amalie, 308.
Radziwill, Anton Fürst, 207. 256.
Raff, Joachim, 27. 324. 386.
Rally, Lola, 310.
Rameau, J. Ph., 108. 123. 312.
Rappoldi, Adrian, 314.
Rappoldi, Eduard, 28.
Rappoldi-Kahrer, Laura, 227. 314.
Rasumowsky, Andreas Graf, 19.
vom Rath, Felix, 63. 386.
Rau, Elsa, 59.
Raucheisen (München) 323.
Ravel, Maurice, 189. 325.
Reache, Gerville, 301.
Reber, Otto, 313.
Rebner, Adolf, 315.
Rebner-Quartett 63. 122. 123. 315. 320. 323. 383. 384.
Reboux 117.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reclam, Philipp, 259.
Reder, Jan, 384.
Reger, Max, 15. 53. 58. 60. 61. 79. 103. 119. 120. 122. 184. 185. 186. 189. 306. 310. 313. 317. 318. 320. 321. 322. 323. 325. 326. 327. 357. 377. 380. 381. 382. 384. 385. 386. 387.
Rehberg, Adolph, 122.
Rehberg, Fr., 64.
Rehberg, Willy, 187.
Rehberg-Trio 187.
Reher, Frieda, 119. 187.
Rehfeld, Charlotte, 184.
Reichardt, Alfred, 57.
Reichardt, Joh. Fr., 31. 34.
Reiche, Gottfried, 357.
Reichert, Johannes, 90. 97.
Reichmann, Theodor, 70.
Reichwein, Leopold, 60. 179. 299. 317.
Reimers, Paul, 121. 304.
Reinecke, Karl, 26. 124.
Reinhardt, V., 313.
Reinhold, Arthur, 61. 186. 312. 319.
Reinhold, Hugo, 70.
Reinl, Josefine, 181.
Reiter, Josef, 51.
Reiter, Michael, 297.
Reitz, Robert, 127. 387.
Reitz (Cellist) 127.
Reman, Ida, 56.
Rembrandt 50.
Rembrandt-Oper (Amsterdam) 112.
Rembt, Paul, 182.
Renaud, Maurice, 114. 300. 301.
Residenz-Orchester (Haag) 53. 384.
de Reszke, Jean, 300.
Reubke, Otto, 187.
Reuling, L. W., 24.
Reusch, Hubert, 178.
Reuß, August, 79. 307. 320. 386.
Reutter, Georg, 48.
Reymond (Geiger) 122.
v. Reznicek, E. N., 112.
Rheinberger, Josef, 27. 104.
Rheinisches Trio, Neues, 315.
Ricci, Ida, 311.
Richter, B. F., 109.
Richter, E., 313.
Richter, Hans, 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 76. 321.
Richter, Otto, 59.
Rickertsen, Frieda, 308.
Rider-Possart, Cornelia, 56. 323.
Riedel-Verein 61.
Riemann, Hugo, 47. 373.
Rietz, Julius, 26. 367.
Rimsky-Korssakow, Nikolaus, 53. 69. 78. 122. 127. 185. 315. 322.
Rinkens, Wilhelm, 61.
Risler, Edouard, 63. 126. 185. 186. 187. 191. 321. 324. 325.
Ritter, Alice, 61. 120. 187. 188.
Ritter, Alexander, 121. 303. 321.
Rittmann, Karl, 178.
Roberts, Gwladys, 189.
Roche Oberwinder, Berenix, 309. 314. 320. 323.
Rode, Minna, 123. 187.
Rödiger, Clara, 178.
Rodmann, Gustav, 177.
Roeger-Soldat, Marie, 311.
Röhr, Hugo, 375.
v. Rokitansky, Viktor Frhr., 67.
Rollan, Anna, 53. 318.
Romanowsky (Pianist) 325.
Römer, Matthäus, 61. 187. 317.
Röntgen, Engelbert, 63.
Röntgen, Julius, 53. 319.
Roos, H., 63.
van Rooy, Anton, 62. 178. 180. 297. 299. 310.
Rosé, Arnold, 8. 15.
Rosé-Quartett 55. 126. 386.
Rosellen, Henri, 214.
Rosenfeld, Leopold, 318.
Rosenthal, Adele, 57.
Rosenthal, Ludwig, 335.
Rosenthal, Moriz, 62.
Röser (Musikalienhändler) 334.
de Rosières, Frl., 248. 252.
Rossi, Margherita, 185. 235.
Rossini, Gioachino, 181. 203. 281. 321.
Rößler, Richard, 54.
v. Rosthy, Annie, 310.
Roth, Dr., 254.
Roth, Bertrand, 121. 186. 314. 383.
Rottenberg, Ludwig, 113.
Royal Choral Society (London) 189.
Rozycky (Komponist) 326.
Rubinstein, Anton, 27. 28. 40. 41. 125. 284. 290. 307. 309. 325.
Rückward, Fritz, 186. 306. 377.
Rüdiger, Hans, 182.
Rudolf, Erzherzog, 20.
Rudolph, Arno, 189.
Rudorff, Ernst, 318.
Rühlscher Gesangverein 315.
Rummel, Angelika, 310. 320.
Ruoff, Hermann, 323.
Ruoff, Wolfgang, 59.
Ruoff (Sänger) 374.
Rupp, E., 101. 102. 103.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 53. 377.
Ruschitzky, Wladimir, 322.
Russell, Henry, 177.
Rüetz, Else, 126.
van Ruysdael, Jakob, 220.
Saal, A., 318.
Saal, Max, 377.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 182.
Sachs, Leo, 324.
Safonoff, Wassili, 77. 78. 322.
Sahla, Richard, 380. 381.
Saint-Saëns, Camille, 55. 61. 62. 69. 103. 115. 119. 120. 121. 123. 125. 179. 181. 183. 187. 296. 300. 305. 309. 318. 320. 322. 384. 385.
Sainton (Dirigent) 320.
Sakom, J., 188. 385.
Salaba (Kammermusiker) 24.
Salden, Ida, 314.
Salieri, Antonio, 18. 31. 32. 34. 36. 64 (Bild). 203.
Salignac (Sänger) 300.
Samara, Spiro, 181.
Sand, George, 228 ff. 234 ff (Chopin's Bruch mit G. S. im Lichte der Wahrheit). 251. 252. 255. 256 (Bild).
Sand, Maurice, 229. 234. 235. 238. 241. 250. 251.
Sand, Solange, 234. 235. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 249. 250.
Sandberger, Adolf, 333. 334. 335.
Sanden, Aline, 53. 180. 184. 299.
Sandow, Eugen, 55. 378.
Saenger-Sethe, Irma, 119. 380.
Sängerverein (Königsberg) 318.
Sant, Elsa, 184.
Sapellnikoff, Wassili, 308. 309.
Saphir, M., 23.
Sauer, Emil, 310. 313. 324. 384. 386.
Savard, Augustin, 376 („La forêt". Uraufführung in Paris).
Scaria, Emil, 41.
Scarlatti, Alessandro, 125. 315.
Schaarschmidt, Marta, 124. 310.
Schabbel-Zoder, Anna, 52. 188.
Schacko, Hedwig, 297.
Schäfer, Dirk, 384.
Schalk, Franz, 76. 79.
Schüller, Julius, 315.
Schaliapin, Feodor, 53. 325.
Schaper, Rudolf, 181.
Scharlitt, Bernard, 195. 234. 256.
Scharwenka, Philipp, 189. 308. 378.
Scharwenka, Xaver, 54. 309.
Schauer, Alfred, 296.
Scheffel, J. V., 51.
Scheffer, Ary, 256.
Scheffler, John Julia, 384. 385.
Scheibe, J. A., 109.
Scheinpflug, Paul, 58. 60. 61. 189. 314. 315. 318. 326. 384.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scheidemantel, Karl, 52. 368. 375.
vom Scheidt, Selma, 302.
Scheidt, Samuel, 314.
Scheiling, Ernest, 321. 384.
Schenk, Elisabeth, 314.
Schenk, E., 127.
Schenk, Johann, 32.
Schenker, Heinrich, 50.
Schennich, Emil, 318.
Scherber, Ferdinand, 64. 294.
Schereschefsky, Martha, 112. 296.
Schering, Arnold, 59.
Schick-Nauth, Paula, 124. 316. 380.
Schiedmayer 189.
Schiedmayer (Meisterharmonium) 308.
Schikaneder, Emanuel, 33.
Schildörfer, Vilma, 178.
Schiller, Friedrich, 9. 51. 61. 62. 111. 325.
Schilling-Ziemssen, Hans, 297.
Schillings, Max, 52. 58. 78. 122. 185. 191. 296. 303. 306. 320. 376. 378. 380. 385.
Schimmelpfeng (Sängerin) 313.
v. Schirach, Carl B. N., 116.
Schkolnick 313.
Schkolnick, Jenny, 56.
Schlegel, A. W., 215.
Schlegel, Leander, 120.
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung 259.
Schley, Martha, 378.
Schmedes, Erik, 116. 302.
Schmedes, Paul, 60.
Schmid-Lindner, August, 63. 190. 323.
Schmidt, August, 20. 21. 75.
Schmidt, Ernst, 59.
Schmidt, Franz, 76.
Schmidt, Leopold, 120.
Schmidt, Mathilde, 59.
Schmidt, Paul, 308.
Schmidt, Richard, 123.
Schmidt, Willy, 318.
Schmidt-Held, Else, 57.
Schmidt-Illing, Sophie, 186.
Schmidthauer, Ludwig, 380.
Schmidt-Günther, Rosa, 189. 308.
Schmitz, J., 318.
Schmitz-Schweicker, Hedwig, 184.
Schmuller, Alexander, 61. 119. 381.
Schnabel, Artur, 55. 61. 184. 191. 310. 317.
Schnabel-Behr, Therese, 184. 317.
Schneevoigt, Georg, 54. 123. 183.
Schneevoigt, S., 123.
Schneider, Max, 109.
Schneider, Walter, 113.
Schnitzler, Louis, 384.
Schoeck, Othmar, 63. 184.
Schola Cantorum (Paris) 125.
Scholander, Sven, 126.
Scholtz, Hermann, 121.
v. Schönaich-Carolath, Emil Prinz, 51.
Schönberg, Arnold, 4. 5. 6. 9. 11. 12. 13. 14. 15. 64. 85. 326. 327.
Schönberger, Johanna, 376.
Schönholtz (Sängerin) 326.
Schoenmaker, Anton, 316.
Schoonderbeek, Johan, 118. 384.
Schramm, Hermann, 113.
Schramm, Paul, 124. 311.
Schreck, Gustav, 124.
Schreiber, Frieda, 178.
Schreker, Franz, 5. 6. 64. 76. 80. 81. 85 (Bild). 192.
Schroth, Karl, 188.
Schroth (Sänger) 61.
Schubart, Chr. F. D., 359.
Schubert, Betty, 53. 299. 300.
Schubert, Franz, 3. 25. 31. 55. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 73. 74. 120. 121. 122. 124. 127. 182. 185. 187. 188. 190. 191. 255. 292. 303. 305. 306. 307. 308. 310. 311. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 325. 327. 380. 382. 383. 384. 386. 387.
Schubert, Oskar, 184.
v. Schuch, Ernst, 52. 77. 78. 297. 314. 375.
v. Schuch-Proska, Clementine, 70.
Schüller, Eduard, 299.
Schultheß, Claire, 177.
Prof. Anna Schultze-Asten-Chor (Berlin) 54.
Schulz, Charlotte, 380.
Schulz, Heinrich, 54. 325.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 58. 383.
Schumann, Georg, 55. 79. 118. 121. 122. 182. 183. 304. 305. 320.
Schumann, Klara, 25. 46.
Schumann, Robert, 25. 46. 55. 56. 57. 62. 63. 70. 73. 74. 120. 121. 124. 126. 127. 183. 185. 187. 188. 189. 191. 199. 211. 227. 255. 286. 303. 306. 308. 309. 312. 313. 314. 315. 317. 318. 321. 322. 323. 324. 325. 327. 378. 379. 380. 382. 384. 385. 386. 387.
Schumann-Heink, Ernestine, 382.
Schumann-Trio 324.
Schünemann, Else, 54. 118. 126. 182. 385.
Schüngeler, Heinz, 316.
Schuppanzigh, Ignaz, 19.
Schuricht, Karl, 315.
Schurz (Librettist) 301.
Schuster, Hans, 322.
Schuster, H. (Straßburg), 328.
Schuster & Loeffler 128.
Schütz, Heinrich, 59. 126.
Schütz, Theodor, 303.
Schützendorf, Guido, 177.
Schwalm, Robert, 61. 318.
Schwartz, Alexander, 310.
Schwartz, Heinrich, 323.
Schwarzenstein, Sigismund, 311.
Schweitzer, Albert, 101. 102. 103. 108.
Schwendy, Otto, 184.
Schwengers, Franz, 314.
Schwenke, Ida, 177.
Schwickerath, Eberhard, 117.
Scott, Cyrill, 324.
Scotti, Antonio, 300.
Scriabin, Alexander, 78. 325. 326. 377.
Scribe, Eugène, 374.
Seebe, Magdalene, 113.
Seelig, Otto, 123. 317.
Seiffert, Henry, 183.
Seiffert, Toni, 113.
Seim, Robert, 177.
Sekles, Bernhard, 122. 190. 312.
Selden, G., 63.
Sellner, Josef, 36. 64.
Selva, Blanche, 126.
Sembrich, Marcella, 382.
Semper, Manfred, 178.
Senatra-Napolitano, Armida, 381.
Senfl, Ludwig, 111.
Senius, Felix, 118. 186. 190. 315. 316. 317.
Senius-Erler, Klara, 315.
Senn, Carl, 192.
Serato, Arrigo, 117. 123. 188. 311. 323.
Seret-van Eyken, Maria, 311.
Servais, Franz, 22.
Setaccioli, Giacomo, 118.
Settekorn, R., 58.
Sevčik-Quartett 60. 61. 125. 183. 189. 192. 306. 315. 316. 319. 320.
de Sévérac, Déodat, 114 („Le coeur du moulin". Uraufführung in Paris). 115.
Severin, Emil, 310.
Seyffardt, E. H., 191.
Sgambati, Giovanni, 305.
Shakespeare, William, 315. 331.
Sherwood, Percy, 121. 126.
Sherwood (Komponist) 60.
Sibelius, Jean, 58. 123. 314. 315. 321. 326. 378.
Sibor, Boris, 125. 322.
Sicard 123.
Sieben, Wilhelm, 323.
Siegel, Rudolf, 190. 387.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Siegmund III., Erzbischof von Salzburg, 48.
Siemiradzki, Henryk, 256.
Siems, Margarete, 113. 126.
Sikesz, Jan, 323.
Silbermann (Orgelbauer) 101.
Siloti, Alexander, 126. 127. 325.
Silvestre, Armand, 113.
Simenez (Komponist) 314.
Simon, Ingo, 120.
Simon, Karl Anton, 206.
Simon, Dr., 254.
Simonetti, Margherita, 309.
Simony, Eve, 327.
Simrock, N., 215. 306.
Simson, Cäcilie, 310.
Sinding, Christian, 55. 78. 123. 303. 318.
Singakademie (Berlin) 118.
Singakademie (Breslau) 121. 382.
Singakademie (Halle) 319.
Singakademie (Hamburg) 60.
Singakademie (Königsberg) 61.
Singakademie (Wien) 192.
Singer, Richard, 56. 57. 60. 121.
Singverein (Prag) 126.
Neuer Singverein (Stuttgart) 191.
Sinigaglia, Leone, 58. 306. 316. 384. 385.
Sirota, Leo, 309.
Sistermans, Anton, 63. 305. 326.
Sitt, Hans, 187. 320.
Sitt, Lotte, 61. 187.
Sjögren, Emil, 53.
Skarbek, Anna Komtesse, 200.
Skarbek, Friedrich Graf, 197. 200.
Skarbek, Kaspar Graf, 195. 256.
Skarbek, Luise Gräfin, 195. 197. 199.
v. Skibinsky, Alexander, 380.
v. Skopnik, Eva, 385.
Skrjabin, Alexander, 125. 127.
Skrjabin, Vera, 125.
Slezak, Leo, 58. 300. 301.
Sliwinski, Josef, 62. 127. 322. 325.
Slowacki 299.
Smetana, Friedrich, 55. 69. 123. 126. 189. 306. 316. 318. 327.
Smith, Johannes, 186.
Sobinow, Leonid, 53. 125. 127.
Société des nouveaux concerts (Antwerpen) 303.
Société des concerts d'instruments anciens (Paris) 127.
Soirées d'Art (Paris) 125.
Solly, Harriet, 185.
Solodownikow (Privatoper) 53.
Soloquartett für Kirchengesang, Leipziger, 315.
Solty, Hans, 183.
Sommer, Kurt, 299. 374.
v. Sonnleithner, Josef, 31. 32. 36.
v. Sonnleithner, Leopold, 32.
Soomer, Walter, 115. 118. 177. 179.
Soot, Fritz, 52. 113. 297. 375.
Spear, W. H., 321.
Specht, Richard, 30. 64. 85.
Spemann, Heinrich, 178.
Spengel, Hedwig, 303.
Spengel, Julius, 385.
Spengler, Lorenz, 124.
Spielberg, Hedwig, 384.
Spies, Hans, 33. 58. 177. 178.
Spitta, Philipp, 368.
Spitzerscher Männergesangverein (Breslau) 121.
Spohr, Louis, 23. 31. 52. 54. 62. 63. 70. 183. 185. 190. 292. 318. 320. 321. 375. 385.
Spontini, Gasparo, 112. 181. 203.
Sporck, Georges, 321.
Sporck, Graf, 18. 296.
Springfeld, Oskar, 311.
Staegemann-Sigwart, Helene, 61. 308.
Stamitz, Johann, 126. 358.
Stanford, Sir Charles, 62.
Stanislaus August, König von Polen, 195.
Stanislaus Leszczynski, König von Polen, 196.
Stattler (Maler) 256.
Staudigl, J., 21. 23.
Stavenhagen, Bernhard, 122.
Steeb, Olga, 57. 320.
Stefaniai, Emeric, 325.
Steffens, Hermann, 113.
Steigerwald, Käte, 178.
Stein, Fritz, 317.
Stein, Oswald, 177.
Steinbach, Emil, 62.
Steinbach, Fritz, 60. 118. 124. 188. 303. 317. 318. 325. 385.
Steinberg, Maximilian, 127.
Steinberg, Noah, 59.
Steiner, F., 60.
Steiner, Franz, 118. 312.
Steiner, Hugo, 180.
Steiner & Co. 19.
Stephani, Alfred, 59. 186.
Stern, A., 127.
Stern, Emma, 319.
Stern, Julius, 301 („Narziß Rameau". Erstaufführung in Prag).
v. Stern, M. R., 187.
Sternfeld, Richard, 324.
v. Stermicz, Peter, 299.
Stévart, Madeleine, 384.
Stichel (Balletmeisterin) 376.
Stilman-Kelley, Edgar, 305.
Stoeber, Emmeran, 323.
Stoeber, Georg, 323.
Stockhausen, Baron, 254.
Stockmarr, Johanne, 385.
Stöhr, Richard, 5. 47. 57. 84.
Stojowski, Sigismund, 189.
Stokowsky, Leopold, 382.
Stolz, Georg, 313.
Stolze (Hornist) 123.
Stradal, August, 386.
Stransky, Josef, 307. 377. 378.
Strathmann, Friedrich, 302.
Strätz, Carl, 178.
Straube, Karl, 124. 186.
Straus, Oskar, 112 („Das Tal der Liebe." Erstaufführung in Berlin). 117 („Das Tal der Liebe". Erstaufführung in Wien).
Strauß, Johann, 179.
Strauß, Richard, 5. 15. 53. 54. 57. 60. 62. 69. 74. 78. 79. 103. 113. 118. 120. 121. 122. 123. 127. 181. 183. 187. 189. 190. 297. 300. 303. 310. 312. 314. 316. 317. 318. 320. 321. 322. 324. 325. 326. 327. 355. 373. 375. 377. 378. 382. 383. 384. 385. 386.
Streicher, Theodor, 5. 51. 64. 82. 83. 85 (Bild).
Streichquartett, Böhmisches, 55. 60. 61. 124. 126. 191. 303. 310. 312. 314. 316. 317. 319. 320. 322. 386.
Streichquartett (Barmen) 182.
Streichquartett, Breslauer, 312.
Streichquartett, Brüsseler, 62. 127. 183. 186. 189. 306. 317. 319. 383.
Streichquartett, Dresdener, 63.
Streichquartett, Karlsruher, 60. 191. 317.
Streichquartett, Königsberger, 318.
Streichquartett, Moskauer, 322.
Streichquartett, Münchener, 322.
Streichquartett, Neues(München), 323.
Streichquartett, St. Petersburger, 325.
Streichquartett, Straßburger, 63. 326.
Streichquartett, Triester, 120.
Streichquartett, Warschauer, 326.
Streichquartett, Weimarer, 127.
Striegler, Johann, 314.
Stronck, R., 182.
Stronck-Kappel, Anna, 122. 186. 326. 384.
Stubenrauch, Carlotta, 57. 123. 308.
Studeny, Herma, 323.
Sturm (Cellist) 383.
Such, Percy. 385.
Sucher, Josef, 28.
Suk, Josef, 124. 310. 317. 325.
v. Suppé, Franz, 116.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Suter, Hermann, 53.
Süßmayer, F. X., 32.
Svärdström, Valborg, 113.
Svendsen, Johan, 53. 316.
Swainson, Neville, 62.
van Swieten 359.
Swinton (Sängerin) 324.
Swoboda, Albin, 376.
Swoboda, Alma, 126.
Sylva, Marguerite, 301.
Symphonia (Paris) 125.
Symphoniekonzerte (Cincinnati) 382.
Symphonie-Orchester (Budapest) 58.
Symphonie-Orchester(Warschau) 326.
Symphony Society (New York) 323.
Szamosi (Sängerin) 113.
Szell, Georg, 324.
Szop, Nikolaus, 196.
Szulc, M. A., 210.
Szymanowski, W., 256.
Tanejew, Sergei, 125. 322.
Tänzler, Hans, 180.
Tappert, Wilhelm, 334. 335. 337. 351.
Tarnawski (Sänger) 299.
Tartini, Giuseppe, 385.
Taubert, E. E., 327. 378.
Taubmann, Otto, 304.
Taucher, Curt, 177.
Tausig, Karl, 27. 293. 327.
Taveggia, Claudia, 56.
Tennyson, Alfred, 62.
Tertis, Lionel, 324.
Tervani, Irma, 297.
Tester, Emma, 58. 187.
Tetrazzini, Luisa, 114. 301.
Textor, Karel, 384.
Teyte, Maggie, 386.
Thalberg, S., 284.
Thamm, Johanna, 58. 184.
Theokrit 284.
Thern, Louis, 70.
Thern, Willi, 70.
Thibaud, Jacques, 125. 187. 189. 326. 379.
Thiel, Carl, 313. 315. 378.
Thierfelder, Albert, 325.
Thoelke, Georg, 52.
Thomanerchor (Leipzig) 124.
Thomassin, Désiré, 122. 323.
Thomson, César, 183. 189.
Thornberg, Julius, 53.
Thornberg-Seelmuyden, Ida, 53.
Thuille, Ludwig, 47. 187. 297.
Thümler-Walden, Gustav, 308.
Tiersot, Julien, 323.
Tyssen, Josef, 113. 178. 297.
Tinel, Edgar, 109. 189. 313.
Tobiesen, Agnete, 381.
Tomaschek, W., 20.
Toms-Williams, Gwendolyn, 306.
Tonhalle-Konzerte (Zürich) 387.
Tonhalle-Orchester (Zürich) 327.
Tonkünstler-Orchester (München) 189. 307. 386.
Tonkünstler-Orchester (Wien) 58.
Tonkünstlerverein (München) 386.
Toonkunst-Quartett (Haag) 384.
Toeppe, Margarete, 304.
Toeppescher Frauenchor, Margarete, 304.
Topstedt, Max, 318.
Tordek, Ella, 114.
Toscanini, Arturo, 114. 300. 301.
Trede, Paul, 113. 297.
Tree, Viola, 62.
v. Treitschke, Georg, 31.
Trenkler, Albin, 315.
de Tréville, Yvonne, 383.
Trio, Holländisches, 54. 183. 189. 378.
Trio, Mannheimer, 322.
Trio, Moskauer, 125. 322.
Trio, Philharmonisches (Berlin), 57.
Trio, Russisches, 60. 182. 324. 325.
Trojanowsky 381.
Trostorff, Fritz, 112. 296.
v. Trützschler, Maly, 60. 317.
Tschaban, O., 125.
Tschaikowsky, Peter, 54. 55. 56. 58. 59. 60. 61. 62. 69. 73. 75. 123. 125. 127. 182. 183. 187. 188. 189. 311. 314. 315. 316. 317. 320. 321. 322. 324. 325. 327. 382. 383. 385.
Tscherepnin, N., 127.
Tscherkassky, Marianna, 181.
Türk, M., 189.
Tuschkau, Else, 299.
Ucko, Paula, 116. 302.
Ullmann, Leopold, 309.
v. Ulmann, Albrecht, 299.
Ulmer, Willi, 177.
Ulrich, Mara, 191.
Urack, Otto, 380.
Urbach, Otto, 121.
Urbaczek, Paula, 299.
Urlus, Jacques, 53. 178. 313.
Uter, Franz, 57.
Vaccari, Guido, 181.
Vallier (Sänger) 301.
Valnor, Cécile, 317.
Vandenhoek & Ruprecht 352.
Vas, Sandor, 61. 122. 319.
Vasco de Gama 297.
Vaterhaus, Hans, 58. 123.
v. Vecsey, Franz, 58. 118. 324.
Verbena, Hanna, 386.
Verdi, Giuseppe, 52. 61. 117. 182. 296. 297. 299. 314. 316. 323.
Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 190.
Verein zur Förderung der Kammermusik (Moskau) 322.
Verein für Kirchenmusik (Antwerpen) 118.
Verein für klassische Kirchenmusik (Berlin) 378.
Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 191.
Verein für Kunst und Kultur (Wien) 326. 327.
Verein der Liederfreunde (Königsberg) 318.
Verein der russischen Musik (Moskau) 322.
Verein, Russischer (Moskau), 125.
Deutsche Vereinigung für alte Musik 323.
Verhey, Anton, 384.
Verhunk, Fanchette, 374.
Vetter, Else, 310.
Victori (Abbé) 326.
Vierling, Georg, 121.
Vieuxtemps, Henri, 25. 119. 182. 316. 388 (Bild).
Viezzoli, Giuseppe, 120.
Vigano, Salvatore, 32.
Vigano, Frau, 32.
Villeroy (Librettist) 115.
Vinés, Riccardo, 122.
Viotta, Henri, 53. 297.
Viscusi 115.
Vitale, Edoardo, 181.
Vitale-Pasini, Lina, 181.
Vitali, G. B., 53.
Vitali, Tommaso, 188.
Vivaldi, Antonio, 182. 313. 319.
Vlämische Oper (Antwerpen) 296.
Vogel, Curt, 315.
Vogel, Edgar, 179 („Johannisnacht". Uraufführung in Detmold).
Vogelstrom, Fritz, 54. 179. 299.
Voigt, Woldemar, 109.
v. Voigtlaender, Edith, 303. 307.
Vokalquartett, Berliner, 186.
Vokal-Trio, Nordisches, 58.
Volbach, Fritz, 63. 121.
Volkmann, Robert, 27. 124. 183.
Volks-Singakademie, Dresdener, 90 ff (Die D. V.-S.).
Vollerthun, Georg, 185.
Völlmar, Henri, 384.
Voltaire 198. 299.
van Vorchevont - Crommelin (Sängerin) 384.
Voß, Otto, 316. 317. 322.
Wachsmann, Julius, 5. 84.
Waghalter, Ignatz, 307.
Wagner, Albert, 333.
Wagner, Cosima, 40.
Wagner, Else, 297.
Wagner, Richard, 5. 26. 27. 28.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

29. 40. 41. 52. 53. 54. 59. 62. 67. 68. 69. 70. 72. 74. 78. 81. 86. 87. 108. 112. 114 115. 116. 117. 119. 120. 122. 126. 127. 178. 179. 180. 181. 183. 226. 255. 296. 297. 298. 309. 312. 315. 318. 320. 321. 331 ff (W.s erste Oper „Die Hochzeit", auf Grund der autographen Partitur dargestellt). 372. 377. 386. 388 (Bilder).
Wagner, Rosalie, 333.
Wagner, Siegfried, 298 („Banadietrich". Uraufführung in Karlsruhe).
Wagner - Frauenbund (Braunschweig) 58.
Richard Wagner-Verein (Amsterdam) 53.
Wagner-Verein (Berlin) 377.
Wagner-Verein (Berlin-Potsdam) 377.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 58. 186.
Wagner - Verein, Akademischer (Graz), 316.
Richard Wagner-Verein, Akademischer (Wien), 29. 41.
de Wal, Albert, 384.
Walewska, Marie, 197.
Walker, Edith, 178.
Wallaschek, Richard, 30 ff.
Wallerstein, Lothar, 122.
Wallerstein, Therese, 122.
Walleser (Sängerin) 63.
Walter, Bruno, 4. 5. 6. 7. 8. 9. 64. 85 (Bild).
Walter, George A., 118. 124. 185. 313. 387.
Walter, Gustav, 67.
Walter, H., 326.
Walter, Raoul, 114.
Walter-Choinanus, Iduna, 186. 308.
Walter-Schäffer, Paul, 178.
Walther, J., 119.
Walther (Geiger) 118.
Ward-Meyer, Irene, 312.
Ward-Meyer, May, 312. 383.
v. Warlich, R., 185.
Wassilenko, Sergei, 124. 125. 322.
Waterman, Adolf, 384.
Watts, G. F., 62.
v. Weber, Carl Maria, 27. 48. 56. 63. 70. 73. 74. 118. 124. 179. 188. 255. 292. 307. 332. 386.
Weber, Ceorg, 179.
Weber, Konstanze, 32.
v. Webern, Anton, 49.
Weckmann, Matthias, 314.
Wedekind, Erika, 383.
Wedlake-Santanera (Harfenistin) 60.
Weidemann, Friedrich, 116.
Weidt, Carl, 123. 322.
Weigl, Josef, 32. 34.
Weigl, Karl, 5. 14. 15. 16. 64. 85 (Bild).
Weil, Hermann, 191. 376.
v. Weilen, Josef, 37.
Weinbaum, Paula, 118.
Weiner, Leo, 51.
Weingartner, Felix, 54. 77. 79. 117. 185. 192. 302. 313. 321. 326. 386.
Weinlig, Theodor, 332. 333. 351.
Weinmann, Rudolf, 62. 306. 320.
Weinreich, Otto, 61.
Weinwurm, Rudolf, 28.
Weis, Karl, 375.
Weisbach, Harry, 120.
Weiß, Josefine, 177.
Weißenborn, Hermann, 304.
Weißgärber 119.
Welcker, Felix, 118. 312.
Wendel, Ernst, 186. 318.
Wendling, Carl, 63. 322.
Wendling-Quartett 191.
Wenger, Clotilde, 303.
Wenty 326.
Werker, Wilhelm, 352.
Werlé, L., 189.
Werner, Florenz, 312.
Werner-Jensen, Paula, 59.
Wesendonk, Mathilde, 62. 377.
v. Westhoven, Ada, 180. 299.
Wetz, Richard, 313.
Wetzler, H. H., 62. 191.
Weyersberg, Bruno, 311.
Whistler, James, 50.
Wickenhaußer, R., 186.
Wickham, Florence, 301.
Widor, Ch. M., 63. 102. 103. 309.
Wiegand, Änni, 384.
Wielislaw 209.
v. Wiener, Karl, 295.
Wieniawski, Henri, 119. 307. 308. 316.
Wierzbilowicz, Alexander, 325.
Wietrowetz-Quartett 309.
Wiggert, Paul, 314.
Wijsman, Johan, 185. 308. 384.
Wild, F., 22.
Wilde, Oscar, 120.
Wille, Georg, 187.
Wille, Moritz, 316.
Wille, Paul, 187.
Wille (Halle) 187.
Williams, Arthur, 306.
Winderstein, Hans, 124. 188. 319. 320. 321.
Winderstein-Orchest. 61. 319. 321.
Winkler, E., 313. 314.
Wintzer, R., 58.
Wirl, Erik, 113. 297.
Wirth, Marie, 311.
Wirtz (Pianist) 384.
Wiszwianski, Hedwig, 378.
Witte, G. H., 122.
Wittekopf, Rudolf, 296.
Wittenberg, Alfred, 121. 309. 312.
Wodzinska, Marie, 286.
Wohlgemuth, Gustav, 320.
Wohllebe, Walter, 182.
v. Woikowsky-Biedau, Viktor, 377.
Woiku, Petrescu, 310.
Wolf, Hugo, 3. 56. 57. 83. 114. 121. 122. 124. 127. 177. 189. 190. 310. 316. 317. 321. 325. 353. 355. 356. 380. 384. 385. 387. 388 (Bild).
Wolf, Johannes, 49.
Wolf - Ferrari, Ermanno, 114 („Susannens Geheimnis." Uraufführung in München). 118. 312. 320. 325. 375. 376. 384.
Wolff, Eduard, 219.
v. Wolff, Kurt, 190.
Wolff, Paul, 177.
Wolfram, Carl, 296.
Wolfrum, Philipp, 101. 122. 123. 317.
Wolschke, Senta, 326.
Wolter, Minnie, 296.
Wolter (Sängerin) 60.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 63.
Wood, Mrs., 321.
Woyciechowski, Titus, 217. 224.
Woyrsch, Felix, 123.
Wranitzky, Paul, 31.
Wüllner, Franz, 123.
Wüllner, Ludwig, 323.
Wurmser, Lucien, 56.
v. Wymetal, Wilhelm, 303.
Wyrzykowski, Josef, 200.
Ysaak, Heinrich, 48.
Ysaye, Eugène, 59. 182. 303. 312. 313. 319. 325. 326. 384.
Ysaye, Theo, 313.
Young, Alix, 380.
Y. L. (Männergesangverein in Helsingfors) 123.
v. Zadora, Michael, 310.
Zajic, Florian, 185.
Zaleska, Jadviga, 127.
Zalsman, Gerard, 313.
Zamryla 115.
v. Zawilowski, Konrad, 315.
Zech, Fritz, 63.
Zeidler, Margarete, 178.
Zeiller, Helene, 177.
Zelenka-Lorando, Leo, 60.
Zeller, Heinrich, 116. 302.
Zelter, Karl, 372.
Zemanek, Wilhelm, 126.
v. Zemlinsky, Alexander, 5. 9. 10. 64. 85 (Bild). 320.
Zenatello (Sänger) 301.
Zerm, Walter, 306. 311.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zerola (Sänger) 301.
Zilcher, Hermann, 59. 190. 191. 303. 316.
Zimbalist, Efrem, 59. 188. 320. 377. 383. 384.
Zimmer (Brüssel) 312. 313.
Zimmermann, Balduin, 119.
Zimmermann, Ludwig, 297.
Zirelstein, M., 125.
Zottmayr, Georg, 126.
Zscherneck, Georg, 60. 315. 383.
Zulauf, Ernst, 123.
Zuska, Leopoldine, 177.
Zwintscher, Rudolf, 186.
Zywny, Albert, 203. 204. 206. 256.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Ambros, A. W.: Geschichte der Musik. IV. Bd. 3. Aufl. (Hugo Leichtentritt). 46.
Bach-Jahrbuch. 5. Jahrgang 1908. 109.
Foß, Julius: Kortfattet Vejleding i Musikteorie. 110.
v. Hase, Hermann: Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel. 47.
Kienzl, Wilhelm: Betrachtungen und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze. 47.
Meyers Großes Konversations-Lexikon. 6. Auflage. Bd. 21. 110.
Moser, Andreas: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim. Bd. I und II. 46.
Opienski, Henryk: Chopin. 255.
Pirro, André: L'esthétique de Jean Sébastien Bach. 108.
Scheumann, A. Richard: Die großen deutschen Tondichter. Lebenserzählungen in Bildern. Der musikliebenden Jugend dargeboten. Bd. I und II. 110.
Stöhr, Richard: Praktischer Leitfaden der Harmonielehre. 47.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 14. Jahrg. I. Teil. Michael Haydn: Instrumentalwerke. I. (L. H. Perger). 48.
— 16. Jahrg. 1. Teil. Heinrich Ysaak: Choralis Constantinus II. (Anton v. Webern). Samt Nachtrag zu den weltlichen Werken (Johannes Wolf). 48.
— 16. Jahrg. II. Teil. Johann Georg Albrechtsberger: Instrumentalwerke (Oskar Kapp). 49.
Fiby, Heinrich: op. 5. Hymne an den Unendlichen (Schiller) für Männerchor mit Begleitung von Blechharmonie oder Pianoforte. — op. 23. Libellentanz (Hoffmann von Fallersleben) für dreistimmigen Frauenchor mit vierhändiger Klavierbegleitung. 111.
Fuchs, Robert: op. 86. Sonate für Viola und Pianoforte. 51.
Hildebrand, Camillo: op. 12. Vier Männerchöre. 110.
Meisterwerke Deutscher Tonkunst. Alessandro Poglietti: Arie mit Variationen für Klavier (Bruno Hinze-Reinhold). 49.
— Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister, für den Vortrag bearbeitet von Hugo Leichtentritt. Heft 2—5. 111.
Mendelssohn, Arnold: „Pandora". Gesänge und lyrische Szenen nach Goethes Festspiel für Männerchor, Soli und Orchester. 111.
Mozart, W. A.: Violinkonzert in A-dur mit Pianoforte (Henri Marteau). 50.
Noren, Heinrich G.: op. 33. Sonate für Violine und Klavier. 55.
Reiter, Josef: op. 81 und op. 91. Zwei vierstimmige Männerchöre. 51.
Schenker, Heinrich: Ein Beitrag zur Ornamentik, als Einführung zu Philipp Emanuel Bachs Klavierwerken in neuer kritischer Ausgabe. 49.
Schünemann, Georg: Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. 50.
Streicher, Theodor: 24 Lieder. Bd. 1—4. 51.
Weiner, Leo: op. 6. Streich-Trio. 51.

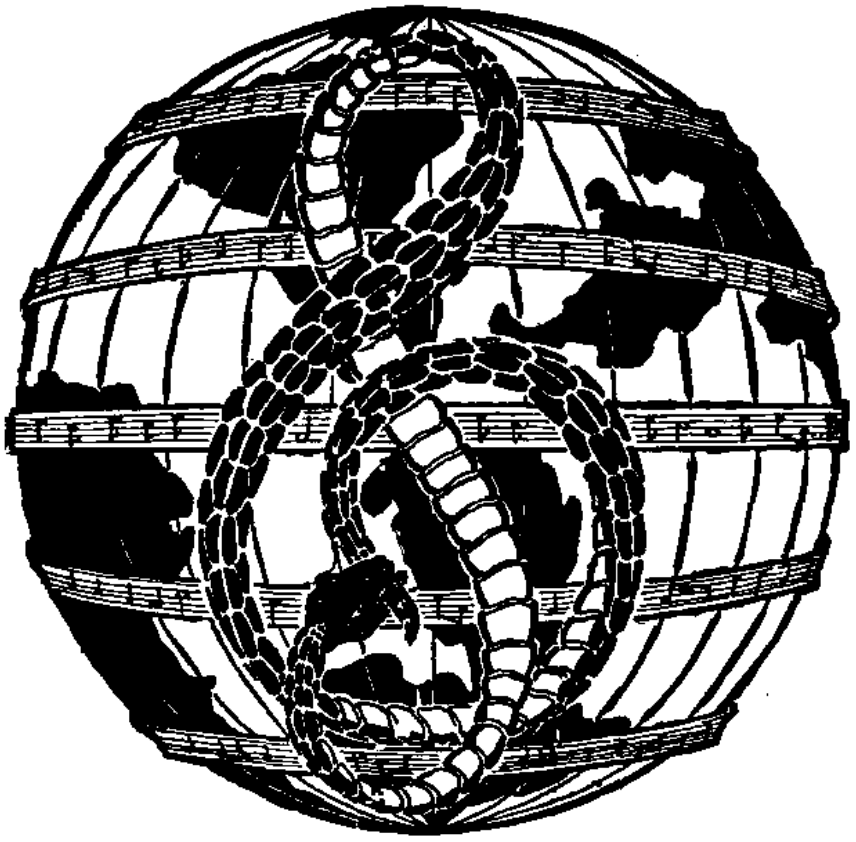
REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abendroth, Irene: Die Koloratursängerin. 106.
Allgemeine Musikzeitung (Berlin): Die Besoldungsverhältnisse der Kirchenorganisten. 106.
— Vergebliche Hoffnung! 107.
Altmann, Wilhelm: Brief des Sängers Wilhelm Ehlers vom 22. Juni 1827. 105.
Andro, L.: Kleine Studien zur Operndarstellung. 105.
Andro, L.: Hans Pfitzner. 107.
Batka, Richard: Opernitalienisch und Operndeutsch. 42.
Bekker, Paul: Leben und Schriften des Kammermusikers Moritz Hanemann. 107.
Birukoff: Tolstoi und Tschaikowsky. 105.
Botstiber, Hugo: Rhythmische Gymnastik. 42.
Brieger-Wasservogel, Lothar: Antonio Salieri. 107.
Brod, Max: Das Berlioz-Theater. 42.
Buß, Georg: Maurermeister und Musiker. 107.
Diesterweg, Moritz: Franz Wüllner als Erzieher. 106.
v. Ehrmann, Alfred: Haydn in Eisenstadt. 45.
v. Eisner-Eisenhof, Angelo: Über Joseph Haydn. 45.
Ergo, Emil: Le progrès des sciences musicales. 167.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Felbelmann, René: Ariane et Barbe-Bleue. 107.
— Mort du baron Gevaert. 107.
Fiege, Rudolf: Die Pariser Tannhäuser-Aufführung 1861. 105.
— Von der ersten Berliner Figaro-Aufführung. 106.
Fuchs, Karl: Haydns Stellung in dem musikalischen Österreich seiner Zeit. 45.
Gilson, Paul: Le tutti orchestral. 107.
Glabbatz: Zur Organisation der Kirchenmusiker. 106.
Hähn, Richard: Das staatliche Examen für Bühnenkünstler. 106.
Hellborn, Adolf: Papa Haydn. 44.
Heuberger, Richard: Eine ungedruckte Fassung von Schuberts „Pilgrim". 42.
Hirsch, Benno: Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters. 105.
Hücker, Wilhelm: Joseph Haydn. 45.
Kaiser, Georg: Ein unbekannter Brief Webers an Ignaz Franz Castelli. 42.
Kloss, Erich: Richard Wagner und die Gräfin Pourtalès. 42.
Korngold, Julius: „Der Barbier von Bagdad". 43.
Kruse, Georg Richard: Lortzings „Andreas Hofer". 43.
— Otto Nicolais verschollene Weihnachtsouvertüre. 107.
La Musique Internationale (Brüssel): Richard Wagner et Mathilde Wesendonk. 107.
— Avant „Elektra". 107.
Leßmann, Otto: 15. Sängertag des Deutschen Sängerbundes in Berlin. 105.
— Ungedruckte Briefe von Johannes Brahms. 106.
Maierhofer, P. Theresius: Die Zentralsingschule Würzburg. 105.
Marschner, Carl Wilhelm: Das Unbewußte in Mozarts künstlerischem Schaffen. 106.
Marsop, Paul: Von der Münchener Musikalischen Volksbibliothek. 106.
v. Mojsisovics, Roderich: Erich Wolf Degner †. 107.
Morold, Max: Vom Münchner Künstler-Theater. 42.
da Motta, José Vianna: Das Problem der modernen Klaviertechnik. 42.
Müller-Hartmann, Robert: Hamburger Musikschmerzen. 105.
Neitzel, Otto: L'état actuel de la musique allemande. 107.
Neue Freie Presse: Erinnerungen an Marie Wilt. 43.
Neumann, Angelo: Aus meinem Leben. II. 42.
Prod'homme, J.-G.: Souvenirs sur Hector Berlioz. 107.
van Riel, Leo: Au nord et au sud des Pays-Bas. 107.
Schmidt, Leopold: Zum 100. Todestage Joseph Haydns. 45.
Schwers, Paul: Edmund Kretschmer †. 105.
— Pablo de Sarasate †. 105.
— Das Großrussische Balalaika-Orchester. 107.
Segnitz, Eugen: Leone Sinigaglia. 105.
— „Mozart" von Karl Storck. 107.
Seidl, Arthur: Zur Propädeutik der Musik. 42.
Smolian, Arthur: Von den Festgaben zum Haydn-Jubiläum. 45.
Steinhard, Erich: Zur Musikkultur Böhmens im galanten Zeitalter. 44.
Stephani, Hermann: Zur Partiturreform. 105.
Sternfeld, Richard: Ein Wort zur Besserung musikwissenschaftlicher Arbeiten. 106.
Storck, Karl: Joseph Haydn. 45.
Tagger, Theodor: Georges Bizet. 106.
Thomas, Louis: La musique est un art. 107.
Vancsa, Max: Joseph Haydn. 45.
— Die Haydn-Woche. 45.
Wallaschek, Richard: Joseph Haydn. 45.
Weigl, Bruno: Robert Volkmann. Zur Erinnerung an seinen 25. Todestag. 106.
Zschorlich, Paul: Zu Haydns Gedächtnis. 45.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

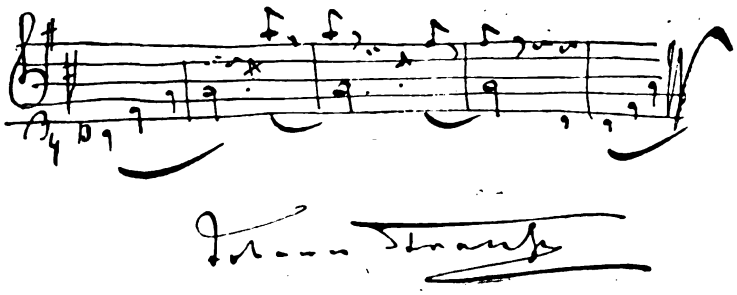


Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

SONDERHEFT: WIEN



IX. JAHR 1909/1910 HEFT 7

Erstes Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Richard Specht
Die Jungwiener Tondichter. I.

Otto Keller
Zur Geschichte der Wiener Philharmoniker. I.

Bernard Scharlitt
Geschichte der Wiener Hofoper
von Richard Wallaschek

Dr. Ferdinand Scherber
Das Wiener Konservatorium

Bernard Scharlitt
Aus Ludwig Bösendorfers Erinnerungen

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE JUNGWIENER TONDICHTER

von Richard Specht-Wien



s gibt Schlagworte, die nicht auszurotten sind. Das Schlagwort von der „Musikstadt“ Wien beispielsweise. Man mag es gelten lassen, wenn man die Qualität musikalischer Interpretation, die Quantität der aufgeführten Tonwerke in Betracht zieht, — vielleicht auch noch, wenn die Empfänglichkeit des Publikums in Frage kommt. Aber nicht vom Standpunkt des schaffenden Künstlers aus. Der Künstler hat es hier immer schlecht gehabt. Hier mußte Beethovens Begräbnis mit englischem Geld bezahlt werden. Hier sind Mozart und Schubert in Not gestorben. Hier hat man Bruckner verlacht, Hugo Wolf mißhandelt, Mahler fortgeekelt. Jedes neue Werk begegnet spöttischem Mißtrauen: ein Novitätenkonzert und ein leerer Saal sind in Wien fast gleichbedeutend. Ein junges Talent hat beinahe unüberwindliche Hindernisse zu besiegen, ehe es sich zur Geltung bringen kann. An Stelle anfeuernder Aufmunterung und antreibenden Aufstachelns findet es nur Unbehagen, Vorsicht, Abwehren, bestenfalls herablassende Gleichgiltigkeit. Von den besten unserer jungen Leute wissen die wenigsten. Zum mindesten was ihre schöpferische Tätigkeit betrifft. Man nennt ihre Namen, aber nicht so recht im Zusammenhang mit ihrer eigentlichen Produktion: den einen, weil er ein glänzender Operndirigent ist, den zweiten, weil man sich des frühen Erfolges eines Märchenspiels entsinnt, den dritten, weil jede Aufführung einer seiner neuen Arbeiten im Zeichen des Skandals steht. Aber von ihnen selbst — und von einigen anderen, fast gar nie genannten — weiß keiner; nichts von der Eigenart ihrer künstlerischen Persönlichkeit und nichts von ihrem Niederschlag in Werken, die sicherlich den Vergleich mit dem Besten aushalten, was jetzt geschaffen wird. Die Folge: daß auch nichts von ihnen hinausdringt; daß man auch im Reich keinen dieser jungen Künstler kennt, die mit wunderschöner Reinheit der Gesinnung und stolzem Fernhalten jeglicher schmeichelnden Zugeständnisse an den schlechten Geschmack, mit starkem Können und edler Kunstleidenschaft an ihren Werken arbeiten, denen freilich durchweg das Zeichen einsamer Menschen aufgeprägt ist. Werke, die ihrem Schöpfer sofort eine bewundernde Gemeinde herbeirufen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

müßten, wenn sie in irgend einer deutschen Stadt ans Licht kämen. Man braucht nur gewisse Berühmtheiten von „draußen“ mit diesen Wiener Unberühmtheiten zu vergleichen, um zu sehen, wie der sonst hier stark ausgeprägte Lokalpatriotismus dem Künstler gegenüber sofort versagt. Während in Deutschland oft viel geringere Talente durch liebevolle Pflege über sich hinaus zu Leistungen getrieben werden, die gerade beim Tondichter nur eben dadurch möglich werden, daß er die eigene Schöpfung klingen hört und erst durch diesen lebendigen Klang neue Anregungen zu finden, Fehler zu meiden und so an sich selbst zu lernen vermag. Es ist symptomatisch: in dem neuen Buch von Rudolf Louis über „Die deutsche Musik der Gegenwart“ ist — mit Ausnahme Mahlers — kein einziger Wiener Name zu finden; nicht einmal der jener jungen Komponisten, die — wie Bruno Walter und Arnold Schönberg — bei den Musikfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins mit einzelnen Werken vertreten waren, während eine ganze Reihe deutscher Tondichter der letzten Zeit in ihm paradiert, die sich an Talent und Künstlerschaft nicht mit den Jungwienern messen können, von denen ich hier sprechen will. Ich müßte ein ganzes Buch schreiben, wenn ich ausführlich über all jene Wiener Musiker sprechen wollte, die vielen, von denen das genannte Werk berichtet, im Range gleichstehen. Weshalb ich mich für dieses Mal nur auf die prägnantesten und eigensinnigsten Erscheinungen unter ihnen beschränken und ihnen knappe Steckbriefe jener Reihe von Begabungen anfügen möchte, deren Gesamtheit die geistige Physiognomie des heutigen musikalischen Jungwien ausmacht. Von den älteren Künstlern, die — wie Carl Goldmark, Robert Fuchs, Hermann Grädener, Richard Heuberger — bei anerkannter Bedeutung ihrem ganzen Wesen nach jener Gruppe fernstehen, soll hier natürlich nicht die Rede sein. Auch von Gustav Mahler nicht, mit dem eigentlich zu beginnen wäre und um den sich die wichtigsten der jungen Talente geschart haben; aber von dem ganz äußerlichen Grunde schon abgesehen, daß er leider nicht mehr zu den „Wienern“ zu zählen ist, wäre alles, was ich über ihn zu sagen hätte, Wiederholung dessen, was ich im ersten Maiheft 1908 der „Musik“ auszudrücken versucht habe. Richard Mandl, der Troubadour der Wiener Moderne, dessen edle „Griselidis“ einen tiefgehenden Eindruck gemacht hat — ich habe von dem mit den reichsten Mitteln gefügten und in schwerduftigen melodischen Blüten prangenden Werk in der „Musik“ ausführlich erzählt — und dessen Wesen dem der „Jungen“ durchaus nahesteht, ist seinem Alter und seinem bisherigen Wirkungskreise nach doch von dieser Gruppe auszuschließen: er nähert sich den Fünfzigern und hat bis vor wenigen Jahren in Paris gelebt. Was im Ton seiner Werke durchaus zu fühlen ist, deren Klänge mehr vom Erdreich der Provence als von dem des Wiener Walds zu erzählen wissen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich will also zunächst von Bruno Walter, Alexander von Zemlinsky, Arnold Schönberg, Karl Weigl, Franz Schreker, Julius Bittner und Theodor Streicher eingehender sprechen und diesen Profilen die Silhouetten einiger anderer folgen lassen, die — wie Carl Lafite, Jan Brandts-Buys, Richard Stöhr, Julius Wachsmann, Rudolf Braun, Camillo Horn u. a. — mit Lust und Geschmack zur Kultivierung unseres musikalischen Lebens beitragen.

So verschieden die sieben Tondichter sind, von denen hier zuerst und hauptsächlich die Rede sein soll, und so scharf das künstlerische Wesen jedes einzelnen sich von dem der anderen abhebt — es sind doch gemeinsame Grundzüge aufzuspüren. Vor allem die ihrer musikalischen Herkunft. Im Gegensatz zu den jungen Musikern in Deutschland, die im Tondrama im Schatten Wagners, im Symphonischen in dem Liszts und Richard Strauß' stehen, heißt der künstlerische Ahnherr der jungen Wiener Johannes Brahms. Was freilich nicht an der Oberfläche liegt und was bei einigen unter ihnen um so schwerer nachzuweisen ist, als auch sie die stolzen Eroberungen Wagners in sich aufgenommen haben, von den blendenden Verwegenheiten eines Richard Strauß bestrickt wurden und unter dem faszinierenden menschlichen und künstlerischen Einfluß Mahlers gestanden sind. Trotzdem wird es bei eindringenderem Zusehen deutlich, daß ihre bedingende Art in der Brahmsschen Welt wurzelt. Das zeigt sich zunächst im Wesentlichen ihrer Kunst des formalen Aufbaus, die — so verschiedenartig sie von jedem von ihnen gemeistert werden mag — ihre Elemente unbedingt aus der Brahmsschen Werkstatt geholt hat. Es zeigt sich im Stillen, Verhaltenen, Nachdenklichen ihrer sonst einander so unähnlichen Schöpfungen. Und in einem Symptom, das zunächst äußerlich erscheinen mag, aber das durchaus in dieser Perspektive liegt und notwendige Gründe hat: die meisten dieser jungen Künstler haben es mit einer fast verächtlichen Energie verschmäht, an das Schaffen einer Oper zu gehen, — haben den einzigen Weg verschmäht, der mit rascher aufklingendem Ruhm und leichteren materiellen Erfolgen lockt, in der Erkenntnis, daß wirkliches Künstlertum im Tondrama Voraussetzungen bedingt, die nur selten zusammentreffen, und weil sie lieber in harten Kämpfen ihr Leben fristen wollen, als von solchem Künstlertum auch nur zollbreit abzuweichen. Und man wird zugeben müssen, daß fast bei allen von ihnen, die sich an Bühnenwerke gewagt haben, jene Voraussetzungen in widerspruchsloser Weise da waren. Diese strenge und eigentlich sehr unwienerische Zucht der Gesinnung ist dieser neuen Wiener Musikergeneration durchweg eigen. Dazu eine ungemeine Scheu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vor aller Gefühlsaufdringlichkeit, vor dem Allzulautwerden, vor aller Trivialität ebenso wie vor aller Sentimentalität. Sie werden alle lieber künstlich als banal sein. In ihrer Art ist mehr Hochmut als Entgegenkommen. Mehr Geistigkeit als Sinnlichkeit. Wenig unbekümmertes Sichgehenlassen. Niemals ein Sichgemeinmachen. In dieser stolz-schamhaften Askese hat das Brahmssche Wesen Schule gemacht. Aber dieser Askese steht wieder der ganze Glanz all der neuen Ausdrucksmittel des Klanges gegenüber, deren Errungenschaften sie sich alle zu eigen gemacht haben. Bequeme Musik macht keiner von ihnen: leichtsinnige Schmeichelei des Ohres vermögen sie alle nicht. Es hat eine Zeitlang eine „Wiener Schule" gegeben, die fast ausschließlich das Dekorative im Klingen gepflegt hat, — rein ornamentale Musik: „tönend bewegte Formen". Mit ihr haben die „Jungen" nichts gemein. Ihre Musik ist, bei vollkommen organisch gebändigter, logischer Architektur, durchaus subjektives Bekenntnis. Tagebuchblätter in symphonischer und Sonatenform; Beichten in Liedern. Herbe und spröde tönende Dokumente, die sich nur zögernd und nur dem liebevoll Werbenden erschließen. Womit freilich — es muß leider gesagt werden, um hämischer Mißdeutung zu entgehen — noch nichts für den absoluten Wert und die Bedeutung dieser Werke und ihrer Schöpfer entschieden ist.

Bruno Walter (geb. 1876 in Berlin) ist Kapellmeister an der Wiener Hofoper, und er hat durch diese Stellung vor den meisten seiner Genossen etwas voraus: seine Arbeiten werden wenigstens aufgeführt. (In Parenthese: es ist klar, daß ich unter den „Jungwienern" nicht nur jene verstehe, die zufällig in Wien geboren sind. Sondern daß in gleichem Sinn von ihnen gesprochen wird, in dem man auch Beethoven und Brahms zu den Wiener Tondichtern zählt.) Walters Kammermusikwerke sind von Rosé, seine Symphonie ist vom Konzertverein interpretiert worden. Das ist aber auch alles. Es hat sich bisher noch kein Verleger um seine Musik gekümmert,[1]) und auch als Dirigent nimmt er äußerlich noch lange nicht die Stellung ein, die ihm gebührt. Es gibt wenige, die derart mit Musik beladen sind wie er, und wenige, denen Musik so viel zu sagen, so stark zum Erlebnis und zum Symbol zu werden vermag. Er ist fortwährend von tönenden Träumen

[1]) Seit diese Zeilen geschrieben worden sind, hat sich für die Wiener Tondichter der Glücksfall ereignet, daß sie endlich eine Verlagsheimstätte gefunden haben. Die „Universal-Edition", die sich jetzt in ihrem ganz ins Große gehenden Betrieb den deutschen Welthäusern an die Seite gestellt hat, versammelt all die jungen Talente um sich und wird zunächst Werke von Walter, Schreker und Schönberg veröffentlichen. Anm. d. Verf.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

umschwebt, ist voller Tumulte und Extasen, halb Kinderspiele, halb einen Dämon im Herzen, in fortwährenden künstlerischen Spannungen, die sich entladen, voll drängender eigener und fremder Tonwelten, die nach Ausdruck verlangen. Dabei aber keiner von jenen, deren völliges Erfülltsein mit lebendiger Musik alles Intellektuelle tötet: es gibt keine geistige Potenz unserer Zeit, mit der er sich nicht in schöner Unstetheit begierig auseinandergesetzt und die er nicht in sehr starker, fast kindlicher Fähigkeit der Begeisterung für sich fruchtbar gemacht hätte. In ihm ist — im Gegensatz zu seiner Musik — nichts Beschauliches; er verbrennt in fortwährender Empfängnis und Wiedergeburt, und es gibt bei ihm keinen leeren, unlebendigen Moment.

Dieser leidenschaftliche, immer wie im Fieber glühende, ergriffene und dabei doch mit ruhevoller innerer Heiterkeit gesegnete Künstler hat einen großen Glücksfall erlebt; freilich einen, der zur ärgsten Gefahr für ihn zu werden drohte. Er hat es erlebt, seine Begabung im frühesten Jünglingsalter von Gustav Mahler ganz erkannt werden zu sehen, unter seiner Führung zu den beglückendsten Geheimnissen seiner Kunst vorzudringen, hat mit seinen Maßen messen, mit seiner ungeduldigen Strenge fordern und alles verschmähen gelernt, was — im eigenen Schaffen und in der Wiedergabe fremder Werke — nicht jedem Takt den Stempel des Produktiven aufprägte. Dieses Produktive, durch das sein Gespräch ebenso belebt wird wie seine Leistungen als Komponist und Dirigent, hat Walter mit Mahler gemein, und es hat sich schon zu einer Zeit geäußert, in der andere Jünglinge dieses Alters unreifen Tändeleien oder studentischen Kommersidealen nachhängen. Wer es mitangesehen hat, wie der neunzehnjährige Walter im Hamburger Stadttheater ein schwieriges Werk — oft ohne Probe — dirigierte und all die alten, mürrischen Musiker, die verdrossen und renitent sich der Führung eines milchbärtigen Kapellmeisters innerlich und oft auch tatsächlich widersetzten, doch zu bändigen und zu starken Leistungen zu zwingen vermochte, — der hat eines jener Wunder gespürt, durch die sich der Geist der Musik so oft und so rätselvoll offenbart, und die um so unbegreiflicher erscheinen, je kindlicher und vom Leben unberührter die Seele ist, in der er sich kundgibt. Was Walter in jener Jugendzeit Mahler verdankte, ist unermeßlich; kein Wunder, daß er ganz in seinem Bann war, so daß er nicht nur als Musiker, sondern auch persönlich fast eine zweite Inkarnation seines Meisters schien und sogar in seiner Art zu sprechen, in seinen Bewegungen, ja in manchen Gewohnheiten Mahlers Abbild war. Von dieser bereichernden Abhängigkeit hat er sich in den letzten Jahren tapfer frei zu machen gesucht. Die Gefahr war groß, und er muß sie als solche gefühlt haben: dem Wesen des stärkeren Künstlers ganz zu verfallen, ein Echo zu werden, das allen eigenen Klang zu übertönen drohte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vielleicht hat sich Walter erst jetzt ganz befreit, als Mahler von Wien schied, und er mag, bei allem Schmerz über den Verlust, doch manchmal aufgeatmet haben. In seiner Musik, besonders in seiner neuen Sonate für Klavier und Geige, hat man an manchen Stellen das Gefühl, als erklängen Töne von einem, der einem furchtbaren Druck entronnen, aus übermächtiger Verstrickung erlöst ist, und der jetzt in nachzitternder Bangigkeit und doch beseligt sein stilles Lied singt. Ein Gefühl, wie man es Nietzsche gegenüber hat, nach seiner Flucht aus Bayreuth. In diesem Sinne ist Walter der einzige, dem Mahlers Scheiden Gewinn gebracht hat. Nicht nur dem Dirigenten, der lange Zeit im Schatten des Größeren stand und der erst jetzt erkannt und als derjenige geliebt wird, der Mahlers Erbe am treuesten verwaltet. Auch vom Standpunkt des produzierenden Künstlers aus, der sein durch reichstes Empfangen gereiftes Ich gefunden und sich aus den edelsten Fesseln gelöst hat, die ihn endgültig zu ketten drohten.

Diese Empfindung des Befreitseins, das Glücksgefühl des Genesenen ist das schönste, was Walters Musik beschert. In seinen früheren Schöpfungen — von denen nur ein paar Hefte inniger, in sich gekehrter Lieder von nicht allzustarker Eigentümlichkeit (im Verlag „Drei Lilien") erschienen sind — herrscht anderes: ungelöste Spannungen, ungebärdige Schroffheit, vergrübelte Melancholie, spukhafte Nachtstimmungen. In seiner „Symphonischen Phantasie" zum Beispiel, in seinem Streichquartett, oft auch in seinem Klavierquintett. Schon in Walters Klaviertrio, das vor drei Jahren durch Arnold Rosé, den tapfersten, uneigennützigsten und um alle Schmähungen unbekümmerten Förderer jeder jungen Begabung, der Öffentlichkeit vermittelt wurde, tauchen andere Töne auf: Töne von friedensvollerer Versonnenheit und nachdenklicher Ruhe, wenn auch hier noch, wie in allen Werken Walters, viel Herbes, Dunkles, Heftiges erklingt. Aber schon in diesem Stück und mehr noch in den beiden reifsten seiner Schöpfungen, der schon genannten Violinsonate und der Symphonie in d-moll, wirkt dieser auffahrende Trotz mehr wie ein Nachhall früherer krampfhafter, zuckender Schmerzhaftigkeit. Ganz wird dieses Hoffmannsche Element kaum jemals aus seiner Musik verschwinden; es gibt einen Winkel in seiner Seele, in dem Dämonen nisten. Nur, daß es scheint, als wenn sie immer mehr gebändigt würden: klare Beschaulichkeit, ruhevolle Milde gewinnt den wirr ekstatischen Phantasieen gegenüber immer mehr die Oberhand. Was sich am schönsten in jener Sonate zeigt; aber auch die in wuchtigem Tritt hinschreitende Symphonie, die in lastender Tragik beginnt, löst diese starren Rufe eines zermalmenden Schicksals, von dem der erste Satz erzählt, im Adagio zu verhaltener, träumerischer Verklärtheit und gar im Scherzo zu stark aufschwellender, abenteuerlicher Lebenskraft, um freilich dann mit einem Schlußsatz von Callotscher Wildheit zu enden.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bleibt der Weg eingehalten, den Walters Schaffen — das auch das Architektonische immer straffer gliedernd und immer organischer bauend beherrscht, wenn es auch noch immer zu einer gewissen Hypertrophie in der Ausdehnung der einzelnen Sätze neigt — eingeschlagen hat, so darf man sich seines nächsten (mir noch unbekannten) Werkes freuen: Schillers „Siegesfest", für Soli, Doppelchor und Orchester. Gelangt er hier neben allem, was er sich schon errungen hat, zu noch stärkerer thematischer Plastik, zu schärfer kontrastierter Profilierung der Linien seines Melos, zu gedrängterer Zusammenfassung seiner immer zum Sprengen musikvollen Sätze, so wird er die ganz hohen Erwartungen erfüllt haben, die man bei ihm zu hegen berechtigt ist.

Alexander von Zemlinsky (geboren 1872 in Wien) hat eine seltsame Entwickelung durchgemacht. Die Pole, zwischen denen diese Entwickelung liegt, sind die denkbar extremsten Gegensätze: sie heißen Johannes Brahms und Arnold Schönberg. Das Schönste an ihr aber: daß sie ihn wieder von dem letzten Zielpunkt, der eine Sackgasse zu sein schien, entfernt hat und ihn erst jetzt zu seinem eigentlichsten Wesen zu führen scheint. Auch hier ein Prozeß der Selbstbefreiung, wie er nur bei sehr reinem und strengem künstlerischen Willen möglich ist.

Zemlinsky hat innerhalb der letzten zehn Jahre zwei Ruhmesperioden gehabt. Die erste nach dem ungemeinen Erfolg seines durch Mahler in der Hofoper zur Aufführung gelangten Märchenspiels „Es war einmal". Bis dahin wußte man in Musikerkreisen, daß Zemlinskys Begabung in Brahms einen starken Schützer und Förderer gefunden hatte, daß in einer wilden Jugendoper „Sarema" diese späterhin so energisch gezügelte Begabung auf das ungebärdigste explodiert war und daß eine Reihe subtiler Lieder und edel geschlossener Kammermusikwerke, deren Eigenart sich oft in geflissentlichem Trotz unter den ruhigen Formen des Brahmsstils zu verbergen schien, in entscheidenden Zeichen für das künstlerische Wesen des jungen Musikers gesprochen hatten. Aber auch für jene, von denen diese Zeichen richtig eingeschätzt worden waren, bedeutete „Es war einmal" eine Überraschung. Der zarte, in unwirklichen, silberhell gesponnenen Stimmungen hinträumende und dann wieder von grotesker Realistik unterbrochene Märchenton des ersten Aktes, der dann im letzten zu der schönen und freien Wärme anmutvoller Menschlichkeit empor stieg, nahm ebenso gefangen, wie die berückende Meisterschaft, mit der das Orchester zu zauberhaft wohllautendem Ausdruck gebracht wurde und dem Ganzen die zärtlich melancholischen Farben und die schlanken, erlauchten Linien präraffaelitischer Malereien gab. Eine Meisterschaft, die manche befremdete

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und manchen beinahe verdächtig war, weil man aus solcher Überlegenheit eines so jugendlichen Tondichters auf frostiges Darüberstehen, auf kühle innere Teilnahmlosigkeit eines Raffinierten schließen zu dürfen glaubte. Man übersah hinter dieser durch ehrgeizige, fast hochmütige Selbstzucht errungenen Technik, die mit unfehlbarem Radiergriffel zu arbeiten schien, die schmerzliche Schamhaftigkeit eines Naturells, das es verschmäht, sich herzugeben und sich in Töne zu ergießen, das vielmehr mit ihnen wie mit kostbarem Material goldschmiedegleich spielerisch zu schalten scheint. Nur daß sie doch oft stärker sind als diese Scheu und zwischen erlesenen Klängen — wie dem süß schwermütigen, lieblich sentimentalen Reigen im ersten Akt — verräterisch von dem Wesen ihres Schöpfers und seiner trotzigen Sehnsucht erzählen.

Man hätte glauben sollen, daß Zemlinskys Laufbahn nach diesem Erfolg geebnet sei. Aber Mahler, der sich nicht gern „Protektion" nachsagen ließ und der auch keinen Neuling des Dirigierens engagieren wollte, sah vorläufig davon ab, den jungen Tondichter als Opernkapellmeister zu verpflichten und vermochte es auch nicht, „Es war einmal" lange auf dem Spielplan zu erhalten. Zemlinsky mußte jahrelang die ödesten Operetten dirigieren — und tat es mit einer Sorgfalt und einem Eifer, dem man seinen Widerwillen nicht anmerkte —, bis die Volksoper gegründet wurde, und er als erster Dirigent dorthin berufen wurde. Der zweite Zeitpunkt, in dem sein Name in aller Mund war: denn er vermochte es, in kurzer Frist ein minderwertiges und bunt zusammengewürfeltes Orchester zu disziplinieren und ihm und dem anfangs höchst mangelhaften Ensemble Vorstellungen von überraschendem Niveau abzugewinnen. Daß sich manchmal — von öfterem Versagen des Materials abgesehen, mit dem er zu arbeiten hatte — gewisse Sonderbarkeiten der Nuancierung, manche fast schrullenhaft berührenden Tempi einstellten, soll nicht verschwiegen werden; aber auch diese Seltsamkeiten entsprangen einer unbedingten Überzeugung, und sie vermochten es nicht, das Verdienst des Dirigenten zu schmälern, der aus dem Nichts Darbietungen hervorholte, deren künstlerische Physiognomie nicht zu verkennen war.

Der Komponist Zemlinsky war nicht ganz so glücklich. Eine Tanzdichtung, die Hofmannsthal für ihn verfaßte, wurde nicht vollendet; eine zweite Oper, „Der Traumgörg", deren Buch von Leo Feld stammt, ist trotz wiederholter Umarbeitung nicht zur Aufführung gelangt. Vielleicht nicht zum Schaden des Tondichters, dessen Entwickelung sich hier und in einer von ihm selbst vor drei Jahren dirigierten symphonischen Phantasie „Die Seejungfrau" (nach Andersen) in sonderbaren Linien bewegt. Man fühlt: es ist ein Ereignis in dieses Künstlerleben getreten, das — sei es in gutem oder in bösem Sinn — ein Verhängnis für ihn bedeutete und man geht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vielleicht nicht fehl, wenn man dieses Ereignis in der Kunst Arnold Schönbergs sucht, dessen fanatische Logik im Bund mit stürmischer Begabung, überlegenem Können und künstlerisch-anarchistischer Sophistik die mildere Persönlichkeit Zemlinskys faszinierte. Was freilich nur eine Mutmaßung ist, die allerdings nahe liegt; aber es mag sein, daß solche Zwiespältigkeit, wie sie sich jetzt an Zemlinskys Musik zeigte und wie sie wohl keinem Künstler in irgend einer Epoche seines Lebens erspart bleibt, auch ohne äußeren Einfluß eingetreten wäre. Sicher ist, daß sich in den genannten Werken ein seltsames Verschwimmen der Konturen, ein merkwürdiges Verbiegen der melodischen Linien zeigt, eine Furcht vor der Banalität, die oft zu Gezwungenem und Gequältem führt. Gewisse volkstümliche Stellen des „Traumgörg" zeigen das am deutlichsten. Dazu eine gewisse Neigung zu harmonischen Experimenten, eine seltsame Müdigkeit der — immer vornehmen — Erfindung, eine Überreizung im Kolorit, gegen die einige prachtvolle, in wunderschönem Märchenduft prangende Stellen des ersten Akts um so stärker kontrastieren. Es war, als hätte das innere Gleichgewicht des Künstlers eine Verschiebung erlitten, als wäre an Stelle der ruhigen Sicherheit seiner früheren Zeit ein beunruhigendes, tastendes, zwischen Zweifeln und Glück schwankendes Suchen getreten. Symptome, die sich auch beim Dirigenten zeigten, der mittlerweile die Volksoper verlassen hatte, um nach einer durch allerlei Intrigen verleideten und durch widerliche Vorgänge nach kurzer Zeit beendeten Tätigkeit an der Hofoper wieder zu dem ersten Institut zurückzukehren, mit dessen Werden er verknüpft ist und an dem er ersprießlicher zu wirken vermag.

Aus dieser Zeit inneren Wirrsals hat sich Zemlinsky in seiner letzten Schöpfung, der komischen Oper „Kleider machen Leute", vollkommen befreit. Leo Feld — Zemlinskys so mit seiner Eigenart vertrauter dichterischer Mitarbeiter, daß hier wirklich die Produktion organisch gemeinsam geworden ist — hat nach Kellers Novelle eine kräftig-heitere, lebendige Dichtung verfaßt, und in der Musik ist alles Reizvolle der Kunst Zemlinskys vereinigt, aber verstärkt durch einen ganz eigentümlichen, melancholischen Humor, den man bisher an ihm nicht kannte und der — gleichviel, ob er die Ursache oder die Frucht jener Wandlung ist — erst die Erfüllung dieses tondichterischen Wesens bedeutet. In dieser erfindungsreichen, in herzlicher Melodik blühenden und den Dialog geistvoll beweglich behandelnden Musik ist nichts Gekünsteltes, bei aller Vollendung ihrer Technik; das Vorspiel auf der Landstraße in seinem volksmäßigen Vagantenton und der Mummenschanz des dritten Akts mit seiner Steigerung von derber Ausgelassenheit zu tragischer und doch nie hochtrabender Erschütterung bedeuten meinem Gefühl nach Höhepunkte der neuen Opernmusik. Allen Versuchungen zu billiger Rührseligkeit und zu verlogener Bänkelsang-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

romantik ist mit ungemeinem Geschmack ausgewichen; trotz der Kompliziertheit der Partitur und der Freude an technischen Problemen, an denen der Kenner seine Lust hat, wirkt das Ganze mit frischer Einfachheit und behaglicher Fülle. Auch in der Musik ist etwas von jenem Kellerschen Humor zu spüren, der die ernsten und lächerlichen Menschlichkeiten in einen Mikrokosmos faßt. Den Weg vom einseitig „Interessanten" zu der glücklichen Unbefangenheit dieses erfreulichen Werks ist kein kleiner. Es ist der schönste, den ein Künstler von Zemlinskys Begabung gehen kann. Denn es ist der zur Gesundheit.

Der fesselndste, problematischeste, beunruhigendste unter den Jungwiener Tondichtern ist sicherlich Arnold Schönberg (geb. 1874 in Wien). Keiner von den anderen weckt solche Empörung; keiner hat solch verzückte Anhänger. Um ihn ist eine Atmosphäre, die gleichsam von Elektrizität übersättigt ist. Er läßt Freunde und Gegner nicht zur Ruhe kommen. Er reizt auf und bezwingt wieder. Er macht es den Bewunderern oft schwer und entwaffnet gleich darauf die Feinde. Der hastige, kleine Mann mit dem kahlen, runden Kopf und den großen brennenden Augen, die in ruhigen Momenten etwas kindlich Gutes haben, macht den Eindruck eines fanatischen Mandarins. Er ist ein Sophist und ein Rabulist der faszinierendsten Art: er vermag Menschen ganz in seinen Bann zu zwingen, das Paradoxeste glaubhaft zu machen, das Unglaubwürdigste überzeugend. Seine Begabung ist unheimlich; die Begabung des ganzes Menschen, nicht nur des Musikers. Er zeichnet und malt, linkisch, unbeholfen, aber mit merkwürdiger, unbarmherziger Charakteristik — seine Selbstporträts zeigen es[1]) — und in greller Kraft der impressionistischen Farben. Er erfindet Maschinen, die von den Sachverständigen als genial bezeichnet werden: ich habe den bis ins Detail aufs minutiöseste ausgeführten, sehr komplizierten Aufriß einer Maschine bei ihm gesehen, die als Zeichen-, Schreib- und Notenstichapparat dienen soll, die das ganze Verfahren sehr vereinfacht und verbilligt und über deren Erwerbung durch ein Patentamt die Verhandlungen im Gange sind. Von alledem hat auch seine Musik etwas. Die Lust der übercharakteristischen Linie, der starken Farbenreize. Die Lust am Konstruktiven dazu, am Bewältigen der schwierigsten Probleme, am Lösen widerhaariger kontrapunktischer Berechnungen, unbekümmert darum, ob die Räder kreischen, wenn sie nur organisch ineinandergefügt sind. Dazu freilich — und das ist ihr Bestes — die starke Intuition der Erfindung, das allem kühl Gewollten spottende Sich-Erschließen und -Hingeben eines ekstatischen Stimmungskünstlers.

[1]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man hat ihn viel verdächtigt; hat seine Redlichkeit bezweifelt und ihm die Absicht unterschoben, durch seine Musik mit Bewußtsein Skandal erregen und auf solchem Wege einen herostratischen Reklameruhm erobern zu wollen. Nichts falscher. An Schönbergs Ehrlichkeit ist ebensowenig zu rütteln als an der Souveränität seiner Technik und der unbedingten Eigenart seiner Begabung. Kein Zweifel: wer einem alten Geschmack nicht mehr dienen und einen neuen erobern will, muß jenen alten Geschmack auf das empfindlichste verletzen. Der Künstler, der dies wagt, gleicht dem König Kandaules, der den Schlaf der Welt stört, und er wird nur dann Sieger bleiben, wenn das Neue, das er den Erwachten zu bieten vermag, fruchtbar und stark genug ist, um lebendiger Ersatz für das Hergebrachte zu sein. Ob Schönbergs Werk, das — verwandt dem milderen und blasseren des Debussy — immer mehr dem Negieren aller Form zustrebend, in seltsamen Klangfolgen bloß vom Unterbewußtsein zum Unterbewußtsein und durchaus niemals zum Verstand sprechen will, — ob dieses Werk solche produktive Kraft in sich trägt, zu endgültigem Umhören zu zwingen und zu bereicherndem inneren Besitztum zu werden, wird eine spätere Zeit zu entscheiden haben. Weshalb von diesen neuen Werken, einigen Klavierstücken und Liedern, der Kammersymphonie, dem vielumstrittenen Quartett mit Frauenstimme nicht in irgend welchem wertenden Sinn gesprochen werden soll; aber die Bemerkung darf nicht unterdrückt werden, daß für die Zukunft dieser Werke nicht nur das Niveau der ihnen vorhergegangenen und zu ihnen führenden Schöpfungen Schönbergs spricht, sondern auch — ganz abgesehen von manchen wertvollen Menschen, denen sie zum Erlebnis geworden sind, trotz aller für unser Ohr von heute grausamen Mißklänge und unverständlichen Härten — die erlesenen Stimmungen, die ihm oft gelingen: kondensierte Essenzen, in einem Hexenkessel gebraut und oft von schmerzlich verträumter suggestiver Macht. Als Beispiel: der diabolische Galgenhumor des Scherzo in jenem Quartett oder die wehvolle Entrücktheit des letzten Satzes. Betrachtet man aber neben diesen Arbeiten jene aus Schönbergs früherer Zeit, denen es bei der Erstaufführung ebenso erging, wie dieser ausgelachten und ausgezischten Tondichtung, und die man jetzt so ganz anders empfindet, so wird man doppelt zurückhaltend in kritischen Prophezeiungen sein müssen. Zu dieser früheren Musik zählt neben einem reizvoll schönen Jugendquartett, einer Reihe heftig gefühlter Lieder von spröder Innigkeit und ungebärdiger Intensität und der symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande“ vor allem das wunderbare Sextett „Verklärte Nacht“ (nach Dehmels Gedicht), eines der berückendsten Kammerwerke des letzten Jahrzehnts, von unsäglicher Zartheit der Empfindung, einer bezwingenden Fülle inneren Erklingens, von breit hinwehendem Atem des Gesanges,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu ergreifenden Steigerungen gegipfelt und zaubervoll entrückt ausklingend. Dazu eine Polyphonie, die den sechs Instrumenten Klangmischungen erlesenster Art abgewinnt; oft ganz orchestral, glänzend und rauschend in einem Märchenwaldweben, dann wieder ganz intim, in spinnwebgleicher Subtilität des Tonreizes. Ein Werk, bei dem manche übertreibende Stelle, manches Experiment in der Ausnutzung der Streichermöglichkeiten nicht in Betracht kommt; so einheitlich ist es gefügt, so stark ist die Kraft des Ausdrucks und so fesselnd ist sein betörender Klang. Hier waltet noch nicht die unerbittliche Logik der späteren Schönbergschen Polyphonie, die keine Füllstimme duldet, jede Stimme selbständig führt, unbekümmert um harmonische Carambolagen, und die oft ein thematisches Versteckenspiel treibt; wenn auch hier Taktgruppen vorkommen, die auf die weitere Entwickelung des Komponisten hinweisen.

Noch höher aber als dieses Sextett steht für mich eine Tondichtung, die nicht gedruckt und niemals öffentlich aufgeführt worden ist und die ich unbedenklich dem Schönsten beizähle, was die moderne Musik hervorgebracht hat. Es ist die Komposition von Jens Peter Jacobsens seltsam romantischen „Gurre-Liedern“[1]) für Tenor und Sopran und großes Orchester. Nur der erste Teil ist vollendet, aber er besteht für sich, auch wenn Schönberg dem ungestümen Drängen der Freunde nicht folgt und das Ganze, dessen Partitur, nebenbei bemerkt, in ihrem Systemreichtum rein optisch ein Unikum ist und unglaubliche orchestrale Wirkungen birgt, zum Torso verdammt. Dieser erste Teil ist ein abgeschlossenes, symphonisches Werk von durchaus organischer Thematik. Hier sind melodische Bögen von solch weitem Schwung, wie sie nicht von vielen Heutigen gezogen werden können; eine Stimmungsschwere, eine zitternde Wärme der Empfindung, die jeden Ton zu beladen scheint, eine schwermutvoll süße Reife in dieser einfach und edel gesungenen Melodik, ein kontrastreiches Schreiten von köstlicher Liebesunbefangenheit zu herzzerreißendem Jammer, der in erschütternder wuchtiger Größe ausklingt. Dazu eine Untermalung von unsäglicher Delikatesse und farbigem Reichtum. Hätte Schönberg keine Note außer der „Verklärten Nacht“ und dieser vollen und aus wirklicher Eingebung heraus geschaffenen Musik geschrieben, so hätte er das Anrecht darauf, daß alles, was noch von ihm kommt, und mag es noch so widerspenstig scheinen, mit Achtung und Anteil gehört werde.

Karl Weigl (geboren 1881 in Wien) ist eine der geradesten unter diesen jungen Begabungen. Seine Musik ist frei von Extravaganz, von

[1]) Die Musikbeilagen dieses Heftes enthalten ein Bruchstück aus den Gurre-Liedern. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tiefsinniger Pose, von gewollter Kühnheit und revolutionärer Formverachtung; man könnte ihn fast einen Hüter der Tradition nennen, wenn seinen Tonwerken — zahlreichen Liedern, zwei Symphonieen, Chören, zwei Streichquartetten und einem Sextett — bei aller Schlankheit des klaren Aufbaues nicht jenes ganz untraditionelle, moderne Element des Autobiographischen, des durchaus persönlichen Bekenntnisses in Tönen eigen wäre. Und dazu eine herzhafte Lebendigkeit von jener Art, die Dvořák's Schöpfungen den Reiz gesunder Ursprünglichkeit gibt, eine unpathetische Frische, die sich manchmal in Melancholieen verliert, aber immer wieder Boden unter den Füßen gewinnt, und die sich im kecken Wurf seiner Scherzi, in einigen Chören von allerliebster Heiterkeit und feinem Mutwillen auf das angenehmste äußert. Wobei es wunderlich ist, daß Weigl trotz dieser Frische, die allem Rohen und Verletzenden ebenso fernbleibt als verquälter Grübelei und mühevollem Satzbau, der ungedruckteste und unaufgeführteste unter all den jungen Wienern ist; um so seltsamer, als all diese Werke der Wiedergabe keine sonderlichen Schwierigkeiten entgegenstellen. Mag sein, daß ihm seine äußerliche Angehörigkeit zu der erwähnten Schönberg-Gruppe geschadet hat; es ist zum mindesten auffallend, daß Messchaert, der Weigls Lieder hochstellt und in Deutschland manche von ihnen zu Gehör gebracht hat, in Wien keinen dieser Gesänge interpretiert hat. Aber nichts kann falscher sein, als Weigl zu den Radikalen zu rechnen; sein weiches, verträumtes und auch in seinem Frohsinn niemals gewaltsames Naturell steht jener Richtung ganz fern. Daß viele Enttäuschungen und manches Bittere ihn verstört haben mag, ist oftmals als Niederschlag in seiner Musik zu spüren, deren ursprüngliches Wesen in unbefangener Mitteilsamkeit liegt, und manche Einwände, die man gegen Einzelheiten richten kann, dürften in solcher Entmutigung und ungewollter Einsamkeit begründet sein: eigensinnige Stellen von hartnäckiger Monotonie des Rhythmus, stockende, hindämmernde Stimmungen, die erfreulicherweise in Weigls letzten Werken ganz geschwunden sind. Insbesondere seine zweite Symphonie (E-dur) ist eine Schöpfung von anmutvollster Kraft und voll Temperament; ein zart idyllischer erster Satz, ein turbulent hinlaufendes Scherzo, ein Adagio von innigster Versonnenheit und ein Schlußsatz voll derben Übermuts, — alle vier aus einem Guß, jeder einzelne von äußerster thematischer Einheitlichkeit, in ihrer Technik Brahmssche Erbfolge, differenziert durch die Errungenschaften eines auch an Strauß und Reger gebildeten Modernen. Ein durchaus liebenswertes Werk, ohne titanische Snobismen, ganz programmlos, Musik an sich und die eines stillen, in schönem Ernst und reiner Gesinnung seinen frohen und verzagten inneren Stimmen lauschenden Künstlers. Weniger vermag ich mich mit Weigls vor zwei Jahren von Rosé interpretiertem Sextett zu

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

befreunden, das ich mir — trotz der Kunst des doppelfugierten ersten Satzes und der phantastischen Wärme des Adagio — nicht nahebringen konnte. Weigls Themen fehlt manchmal die unbedingte Bestimmtheit, das scharfe Profil, das sich unauslöschlich Einbrennende, so daß hier und da ein Mangel zutage tritt, wo sonst ein Vorzug bei ihm waltet: das Meiden des Grellen, die Abkehr von allem absichtlichen Mißklang und von exaltierter Überspanntheit. Nur, daß es manchmal dadurch an Plastik fehlt, und daß manches allzu eintönig verschwimmt. Wozu noch eine Vorliebe für eine melodische Linienführung mit immer wiederkehrenden gleichen Höhepunkten kommt. All das wird in jenem Sextett am deutlichsten. Um so geglückter scheint mir sein neues Quartett zu sein, in dem er die Bratsche durch die Viola d'amour ersetzt, und das ein stimmungschweres, in bunten Träumen erklingendes Werk ist, voll satten Wohllauts, konziser als alles Frühere und aus edler Freudigkeit herausgesungen.

Im Ganzen eine der sympathischesten Erscheinungen unter den „Jungen". Kein unbedenklicher Eroberer — ein ruhiger Verwalter des Gewonnenen. Kein Stürmer, aber auch kein trocken „Abgeklärter". Ein feiner Künstler von unverdrossener Tapferkeit und eine jener kindlichen Naturen, die sich nie im Leben zurechtfinden, und denen der lärmende Neid des Alltags unbegreiflich ist. Und dazu ein trauriges Beispiel dafür, wie es einem jungen Tondichter in Wien ergeht, der Werk auf Werk ins Pult legen muß und nicht an den eigenen Klängen lernen kann, weil er keine Konzessionen macht, sich nicht um „Beziehungen" kümmert und lieber die harte Arbeit des Lektionengebens auf sich nimmt, als durch „Lustige Witwen" und „Geschiedene Frauen" der Lust der Galerie zu schmeicheln.

(Schluß folgt)



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR GESCHICHTE DER WIENER PHILHARMONIKER

von Otto Keller-München

Instrumental-Konzerte waren erst bei vorgeschrittener Entwickelung des Instrumentalspieles möglich, und zwar beginnen sie in der letzten Zeit Joh. Seb. Bachs und in der ersten Zeit Haydns. Da waren es die fürstlichen Häuser, die zu ihrer und ihrer Gäste geistigen Anregung und um den Festlichkeiten größeren Glanz zu geben, Musikkapellen schufen und hielten, bei denen die größten Meister unserer Tonkunst Beschäftigung fanden. So unwürdig die Stellung auch war, die Haydn, Gluck und Mozart in diesen herrschaftlichen Privatkapellen einnahmen, so bildeten diese doch die einzigen Gelegenheiten, bei denen die Meister über größere und geschulte, leistungsfähige Instrumentalkörper verfügen konnten und in die Lage kamen, ihre Arbeiten selbst zu hören und auch hören zu lassen.

Ein Publikum in dem weiten Sinn der Gegenwart hat es zu jener Zeit nicht gegeben. Die Komponisten arbeiteten ihre Werke auf Bestellung zu bestimmten Anlässen, und ihre Besteller und deren jeweiligen Gäste waren die einzigen Zuhörer. Wenn dieser Umstand auch die Sorge des Künstlers um die Verwertung seiner geistigen Arbeit verminderte, so fand diese doch nicht die Verbreitung wie heutzutage. Das Werk wurde nur zu einem bestimmten Zweck geschaffen, und war das Fest vorüber, so blieb auch gewöhnlich die Komposition im Archiv des herrschaftlichen Hauses verschlossen auf lange Zeit.

Ein öffentliches Konzertieren, das sich an das große Publikum wendet, konnte in Wien erst mit der Begründung der „Wiener Tonkünstler-Sozietät" beginnen. Allerdings hatte diese Gesellschaft schon einen Vorläufer in der im September 1725 geschaffenen „Cäcilien-Bruderschaft", in die sich die „Vocal- und Instrumental-Musici und Professoren, wie auch die Liebhaber der Musik" eintragen lassen konnten. Diese virtuos-musikalische Kongregation hielt Donnerstag den 22. November 1725, als am Cäcilientage, zum ersten Male ihre kirchliche Feier in der Pfarrkirche der „Paulaner" ab „unter fürtrefflicher Music und dreyfachem Trompetten-Chor". Eine deutsche und eine italienische Predigt fand dabei statt, „welcher Solemnität eine ungemeine Menge Volkes aus allen Ständen beygewohnet". Später wurden diese jährlichen Produktionen bei den „Michaelern" (Barnabiten) und in der Stefanskirche abgehalten, wobei die vorzüg-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichsten inländischen und fremden Virtuosen mitwirkten. Dieser Verein hatte sich bei seinem Entstehen den Prinzen Ludwig Pius von Savoyen, damaligen Vorsteher der kaiserlichen Musik, zum Präsidenten oder Vorsitzenden gewählt und stand überdies unter dem Schutze des Monarchen Carl VI. Bei der Auflösung der Kongregation im Jahre 1783 ging ihr Fond (über 7000 fl.) an die Tonkünstler-Sozietät über.

Von dem trefflichen Hofkapellmeister Florian Gaßmann (1729—1774) unter dem Protektorate des kunstsinnigen Grafen Sporck und nach Genehmigung durch die Kaiserin Maria Theresia im Jahre 1771 als Pensionsverein für die Witwen und Waisen österreichischer Tonkünstler geschaffen, vereinigte die Wiener Tonkünstler-Sozietät nur Fachmusiker, („Jeder, so der freyen Tonkunst zugethan ist und in Wien sich befindet") und bestand vorwiegend aus Mitgliedern der Kaiserlichen Hofkapelle, der „Kais. Königl. Hof- und Kammermusik", wie damals der offizielle Titel lautete. Die Aufnahme war so streng, daß man Haydn als „Auswärtigen" (er war bei Einreichung seines Gesuches im Jahre 1779 noch Fürstlich Esterhazyscher Kapellmeister in Eisenstadt) Schwierigkeiten bereitete und seine Aufnahme erst im Jahre 1797, dann allerdings unter großen Feierlichkeiten beschloß, daß Mozart nicht beitreten konnte, da er nicht in der Lage war, seinen Taufschein vorzulegen, und daß auch Josef Lanner als „Tanzmusiker" nicht aufgenommen wurde.

Diese Tonkünstler-Sozietät veranstaltete jährlich vier Akademieen, die, am 29. März 1772 beginnend, im Kärntnertortheater, vom Jahre 1783 an aber im Nationaltheater (dem späteren Burgtheater) abgehalten wurden, an die weitesten Kreise des Publikums sich wendeten und nach den Pariser „Concerts spirituels" (1725 begründet) wohl die erste stabile, von Fachmusikern begründete Konzertunternehmung waren.

Hier wurden nun Oratorien von Gaßmann, Dittersdorf, Bonno, Pallavicini, Boccherini, Salieri, Haydn, Mozart und Anderen gegeben und manchmal in den Pausen Solovorträge eingeschoben. Die Akademie-Anschlagzettel waren bis zum Jahre 1779 in italienischer und in deutscher Sprache, vom Dezember 1779 bis Dezember 1783 nur deutsch (selbst bei italienischen Oratorien), von 1783 bis 1799 wieder italienisch und deutsch. Mit der ersten Aufführung der „Schöpfung" im Jahre 1799, die der Sozietät bis zum Jahre 1868 in 22 Doppel- und 7 einfachen Aufführungen über 65000 fl. eintrug, erscheinen die Zettel wieder deutsch; nur ein einziges Mal, im Jahr 1805, als die Franzosen Wien okkupierten, erschienen die Zettel französisch und deutsch. Haydns „Ritorno di Tobia" war die letzte in italienischer Sprache gesungene Aufführung der Sozietät.

Fast zu gleicher Zeit wurden in Wien andere Unternehmungen begründet, die im Gegensatze zur Tonkünstler-Sozietät, auf die Mitwirkung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Dilettanten rechneten und aus diesen mehr oder weniger vollständige Orchesterkörper rekrutierten. So schuf ein gewisser Philipp Jacques Martin im Jahre 1781 die Liebhaber-Konzerte in der Mehlgrube (heute Hotel Munsch), die jeden Freitag die Wiener Dilettanten zu einem Orchester vereinigten. Im folgenden Jahre wurden diese Übungen und Konzerte in den Augarten verlegt. Diese Augarten-Konzerte hielten sich bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Ignaz Schuppanzigh (1776—1830), der bekannte Leiter des Rasumowsky'schen Streichquartetts, war Orchesterleiter. Die Geiger Josef Mayseder, Mitglied der Kaiserl. Hofkapelle und gediegener Pädagoge (1789—1863), Franz Pechatschek (1795—1840) u. A. wirkten als Solisten mit.

Etwas exklusiver waren die 1807 begründeten Adeligen Liebhaber- und Kavalier-Konzerte, die im großen Saale der Universität abgehalten wurden und in denen Beethoven im Dezember 1807 seine „Coriolan"-Ouvertüre und die „Eroica" und im Januar 1808 seine B-dur Symphonie dirigierte. Dieses Unternehmen stellte aber im März 1808 seine Tätigkeit wieder ein, und nun hatte Wien außer der Tonkünstler-Sozietät kein anderes Orchester bis zum Jahre 1815, in dem die Gesellschaft der Musikfreunde ihre Tätigkeit begann. Dieses Unternehmen und auch die 1819 begründeten Spirituel-Konzerte boten jedoch nur von Dilettanten ausgeführte Leistungen, die, wenn sie auch nicht gerade schlecht waren, doch größeren Aufgaben, wie sie bereits Beethoven stellte, nicht gewachsen waren.

Die Gesellschaft der Musikfreunde dehnte ihre Programme möglichst weit aus. Franz Xaver Gebauer (1784—1822), der Begründer der Spirituel-Konzerte, hingegen steckte diesen insofern eine enge Grenze, als er jede Konzertmusik und allen Bravourgesang ausschloß und nur Symphonieen und Chormusik aufführen ließ. Allerdings wurde dieses ziemlich beengte Programm später bedeutend erweitert und auch die Mitwirkung von Virtuosen gestattet. Das Programm der Spirituel-Konzerte war recht geschickt zusammengestellt und zeugte von ernstem Streben. In der symphonischen Musik waren Haydn, Mozart und Beethoven vorherrschend, wenn auch Beethoven sich über die Aufführungen nicht gerade anerkennend aussprach und die Konzerte einmal in einem Briefe an die Musikalienhandlung Steiner & Cie. „Winkelmusik" nannte. Sehr stark waren Cherubinis Messen vertreten; es entsprach dies dem damals in Wien herrschenden Cherubini-Kultus. Daß auch so mancher Musiker, der heute ganz vergessen ist, das Programm zierte, mag dem Lokalpatriotismus und auch persönlichen Beziehungen der Komponisten zu den Dirigenten zugeschrieben werden.

Da die Tonkünstler-Sozietät sich ausschließlich mit der Pflege des Oratoriums befaßte und die beiden anderen Konzertvereinigungen, die Gesellschaft der Musikfreunde und die Spirituel-Konzerte, nicht nur aus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dilettanten gebildete Orchester hatten, sondern auch die Dirigenten, wie Eduard Freiherr von Lannoy (1787—1853), Karl Holz (1799—1858) und Ignaz Franz Mosel (1772—1844) Dilettanten, wenn auch wirklich kunstbegeisterte Dilettanten waren, so konnten an sie keine hohen Anforderungen gestellt werden, und es stellte sich von selbst das Bedürfnis nach einer Konzertvereinigung heraus, die, aus Fachmusikern bestehend und von Fachmusikern geleitet, wirkliche Kunstleistungen zu bieten imstande wäre. Diesem allgemeinen Bedürfnisse wollte schon Franz Lachner, der 1827—1833 Kapellmeister am Kärntnertortheater war, dadurch entsprechen, daß er im Januar 1833 im großen Redoutensaale mit dem Orchester und dem Chor des Kärntnertortheaters vier Abonnementskonzerte veranstaltete, die aber sonderbarer Weise wegen Mangels an Teilnahme des Publikums nicht fortgesetzt werden konnten. Und doch waren diese vier Konzerte die eigentlichen Vorläufer der Wiener Philharmonischen Konzerte.

In den Wintermonaten der Jahre 1841/42 versammelten sich in einem Wiener Gasthause mehrere Musiker und Schriftsteller, u. a. Dr. August Schmidt[1]), Dr. Alfred Julius Becher[2]), Graf Laurencin[3]), Kapell-

[1]) Dr. August Schmidt wurde am 9. September 1808 in Wien geboren und wollte sich der Musik widmen, folgte aber dem Wunsche seines Vaters, der für seinen Sohn eine sichere Staatsanstellung dem Musikerberuf vorzog. Vom Jahre 1834 an beschäftigte er sich in Wien in seinen freien Stunden viel mit Musik, lieferte den vormärzlichen Zeitungen zahlreiche Beiträge, gab selbst die periodischen Schriften: „Der Novellist", das musikalische Taschenbuch „Orpheus" und später die „Wiener Allgemeine Musikzeitung" heraus. Auch war er der Gründer des Wiener Männergesangvereins, der am 17. Dezember 1845 ins Leben trat, und der Wiener Singakademie. Im Jahre 1848 komponierte er als Hauptmann der Nationalgarde den Nationalgardemarsch, der sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreute. Er starb am 13. Oktober 1891 in Wien.

[2]) Dr. Alfred Becher war am 27. April 1803 zu Manchester geboren, genoß eine vortreffliche Erziehung und wurde Advokat. Er war ein sehr fleißiger Literat, der sich mit Vorliebe in künstlerischer Gesellschaft aufhielt, in Dr. Schmidts Musikzeitung Musikreferate besorgte und als Kritiker durch sein richtiges Urteil hohes Ansehen genoß. Im Jahre 1848 kam er in die politische Bewegung hinein, übernahm die Redaktion der Zeitschrift „Der Radikale" und half den Novemberaufstand organisieren. Er wurde deshalb vor ein Kriegsgericht gestellt und auf Befehl des Fürsten von Windischgrätz am 23. November 1848 im Wiener Stadtgraben standrechtlich erschossen.

[3]) Ferdinand Graf Laurencin, am 15. Oktober 1819 in Kremsier als Sohn des Obersthofmeisters des Kardinal-Erzbischofs von Olmütz Erzherzog Rudolf geboren, studierte in Prag bei Tomaschek Musik, lernte hier Spohr kennen und widmete sich nach einer kurzen Tätigkeit im Staatsdienste ganz der Musik, der er als Schriftsteller und namentlich als langjähriger Mitarbeiter vieler musikalischer Zeitschriften, darunter länger als drei Dezennien der „Neuen Zeitschrift für Musik", große Dienste leistete. Er starb am 5. Februar 1890.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

meister Otto Nicolai und der schon oben erwähnte Karl Holz, um sich nach des Tages Mühen bei einem Glase Bier zu erholen.

In dieser Gesellschaft sprach man zumeist über Wiener Musikangelegenheiten, und da war es klar, daß auch der oben angedeutete Mangel eines Orchesters zur Sprache kam. Es ist nicht bekannt, wer die erste Anregung gab, diesem Mangel abzuhelfen, die Idee aber wurde mit hellster Begeisterung aufgenommen, und namentlich Otto Nicolai erwärmte sich im ersten Momente besonders dafür. Die Angelegenheit wurde nun im Redaktionslokale der von Dr. August Schmidt geleiteten „Allgemeinen Wiener Musikzeitung" nochmals durchgesprochen, und obwohl Otto Nicolai, je mehr die Sache zum Abschlusse kam, immer wankender wurde, war auch schon der Plan gefaßt, ein allen Anforderungen entsprechendes Konzertinstitut ins Leben zu rufen, und die nächste Nummer der Musikzeitung konnte folgende Ankündigung veröffentlichen:

Philharmonische Akademie.

In einer Zeit, wo die Concerte in Wien sich in einem hohen Grade anhäufen, muß es der Redaktion ein erfreuliches Obliegen seyn, dem Publikum ein Concert anzeigen zu können, welches sowohl durch die Namen seiner Unternehmer als durch sein Programm schon vornhinein die Gewißheit giebt, ein in jeder Beziehung höchst ausgezeichnetes zu seyn. Es hat sich nämlich das sämmtliche Orchesterpersonal des kk. Hofoperntheaters, den verdienstvollen Direktor Herrn Georg Hellmesberger an der Spitze vereinigt, um unter der Direction seines Capellmeisters Herrn Nicolai eine große „philharmonische Akademie" zu geben, welche am Sonntag nach Ostern, den 3. April um die Mittagsstunde im großen kk. Redoutensaale stattfinden und uns nur Classisches und höchst Anziehendes bringen wird.

Nachdem das Datum des Konzertes noch einmal geändert worden war, konnte das Programm veröffentlicht werden; es lautete folgendermaßen:

Am Ostermontag den 28. März 1842
Mittags um halb ein Uhr
wird das sämmtliche
Orchester-Personal
des kk. Hofoperntheaters
im kk. großen Redouten-Saale
ein großes
Concert

folgenden Inhaltes zu geben die Ehre haben.

Erste Abtheilung:

1. Die große siebente Symphonie (in Adur) von L. v. Beethoven.
2. Arie aus der Oper „Fanisca" von Cherubini, gesungen von Herrn J. Staudigl.
3. Concert-Arie „Ah perfido" von Beethoven, gesungen von Frau von Hasselt-Barth.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zweite Abtheilung:

4. Beethovens große Dritte Ouvertüre zu Leonore (verschieden von denen bei der Vorstellung der Oper „Fidelio“ im kk. Hoftheater aufgeführten).
5. Concert-Arie: „Non temer, amato bene“ von Mozart, gesungen von Frl. Jenny Lutzer, mit obligater Violinbegleitung, vorgetragen von Herrn Joseph Mayseder.
6. La Romanesca, Melodie aus dem 16. Jahrh. auf dem Violoncell vorgetragen von Herrn F. Servais.
7. Großes Duett aus der Oper „Medea“ von Cherubini, gesungen von Herrn F. Wild und Frau von Hasselt-Barth.
8. Große Fest-Ouvertüre von L. v. Beethoven (op. 124 Cdur).

Die genannten Künstler haben die Ausführung ihrer Solo-Parthien, sowie Herr Kapellmeister Nicolai die Leitung des Ganzen aus besonderer Gefälligkeit übernommen.

Sperrsitze auf der Gallerie zu 3 fl, Sperrsitze im Parterre zu 2 fl; Entréekarten in die Gallerie zu 1 f 30 xr und Eintrittskarten ins Parterre zu 1 f C. M. sind in allen Musikalienhandlungen, an der Kassa des kk. Hofoperntheaters und am Tage des Concertes am Eingange zu haben.

Dieses Konzert fand begeisterte Anteilnahme. Dr. Becher schrieb in der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung“:

„Gleich die erste Leistung hat die mit Recht hochgespannten Erwartungen des für ernste Tonkunst begeisterten Publikums nicht nur erfüllt, sondern selbst übertroffen. Denn das unbedingt Vollendete erwartete man billiger Weise bei einem ersten Auftreten nicht; daß aber solcher Vollendung so nahe gekommen wurde, wie es wirklich der Fall war, mußte eben so sehr eine freudige Überraschung den Zuhörern gewähren, als es den Wirkenden zu großer Ehre gereicht, für die Zukunft aber zu den ausgezeichnetsten Hoffnungen berechtigen darf.“

Der künstlerische Erfolg dieses Konzertes, der, wie auch der pekuniäre, ein ganz ausgezeichneter war, ermutigte zur Fortsetzung, und nun reichte das Hofopernorchester im Oktober 1842 beim Pächter der deutschen Oper, Signor Ballochino, ein Gesuch ein, zu gestatten, „von nun an jährlich zwei solcher großer Konzerte geben zu dürfen, welche den Titel führen sollen: Philharmonisches Konzert *(Concerti filarmonici)*, gegeben von dem Orchesterpersonal der k. k. Hofoper“. Mit der Bitte, das Unternehmen unterstützen zu wollen, schloß das Gesuch, das ebenso wie die Überlassung des großen Redoutensaales genehmigt wurde. So konnte das zweite Philharmonische Konzert schon am 27. November 1842 stattfinden.

Über dieses Konzert, das der Kaiser, die Kaiserin-Mutter und Erzherzog Franz Karl mit ihrer Anwesenheit beehrten, schrieb die „Wiener Abendpost“:

„Was den Deutschen und zumal den Bewohnern Wiens zugestanden werden muß, das ist der reiche Schatz classischer Musik, der auch die Bewunderung der Fremden immer mehr weckt und gegenwärtig eine wichtige Seite des deutschen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nationalruhmes bildet. Doch im Besitze dieser Tonschätze fehlt uns gleichwohl sehr oft das Geschick, sie zu heben, nämlich dem Ohre des Publikums zugänglich zu machen. Die großen Musikfeste erfüllen allerdings ein allgemeines Bedürfnis im weitesten Sinne, allein gerade diese allgemeine, mehr auf das Populäre ausgehende Tendenz, und die Massenhaftigkeit der Ausführung machen es denselben unmöglich, vorzüglich die Letztere zu jener Reinheit zu steigern, zu jener künstlerischen Präzision, welche bei der Exekution großer Tonwerke wohl die Hauptsache ist. Auch fällt ein großer Teil köstlicher Kompositionen außerhalb des Kreises, in dem sich die allgemeine musikalische Empfänglichkeit zu begrenzen pflegt; das Publikum für Symphonieen und jene Gattung von Musik überhaupt, die man in Frankreich die spirituelle nennt, verlangt nach einer goldenen Frucht in silberner Schale, und um dieses hat sich Herr Kapellmeister Nicolai sicher ein großes Verdienst erworben durch die alljährliche Wiederholung dieser Philharmonischen Konzerte im größten Maßstabe, welche fortan hoffentlich eine bleibende Erscheinung der Saison sein werden. Diesmal wurden zur Ausführung gebracht: Die Symphonie in g-moll von Mozart und die große Fünfte Symphonie von Beethoven, woran sich dann eine Konzertarie von Spohr: ‚Tu m'abandoni, ingrato!' und eine andere aus Mozarts ‚Cosi fan tutte', die bekannte: ‚Non temer, amato ben' anschlossen. Einzelne Teile der beiden Symphonieen mußten unter dem rauschendsten Beifall wiederholt werden und wurden mit einer bis ins kleinste Detail reichenden Genauigkeit und mit Auffassung der feinsten Nuancen durchgeführt. Die beiden Gesangstücke fanden gleichfalls die lauteste Würdigung, wie es bei dem Vortrage solcher Meisterinnen des Gesanges, wie Dlle. Lutzer und Frau von Hasselt-Barth, nicht anders zu erwarten ist."

Auch die Pariser *Revue et Gazette musicale* vom Jahre 1843, No. 9, sprach in Bezug auf die Ausführung der Mozartschen Symphonie:

„von den zartesten Nuancen, den Lichtern und Schatten dieses herrlichen Tongemäldes, die mit vollendeter Feinheit und Deutlichkeit wiedergegeben wurden."

Das dritte Konzert am 19. März 1843 brachte die seit einigen Jahren nicht mehr gehörte Neunte Symphonie von Beethoven mit den Damen Hasselt-Barth und Diehl und den Herren Kraus und Staudigl als Solisten und dem aus je 25 Damen und Herren bestehenden Chor der Hofoper. Die Aufführung war eine so meisterhafte, daß eine durch einen Prolog von Saphir eingeleitete Wiederholung am Todestage Beethovens, am 26. März 1843, unter kolossalem Andrange des Publikums stattfinden mußte.

Otto Nicolai war nach einer Schilderung Mosenthals ein kleines, schmächtiges Männchen, im Alter von 36 Jahren halb wie ein Kind, halb wie ein Greis erscheinend, mit gelblich-weißem Teint und gelblich-weißen Haaren und Schnurrbart, mit graublauen beweglichen Augen, spezifisch norddeutscher Sprache und jener aus gründlicher Bildung und gründlicher Arroganz gemischten Redeweise, die dem Süddeutschen imponiert und zugleich unerträglich ist. Im Künstlerkreis war er stets anregend, amüsant, niemals liebenswürdig. Jacob Hoffmeister, ein beim Kurfürstlichen Landgericht in Kassel angestellter und nach Wien beurlaubter Jurist, der für Nicolai einen Operntext ausarbeiten sollte, sagt, daß Nicolai sehr eigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und streng kritisch war, daß ihm selten etwas genügte, und daß er es durch seine Heftigkeit mit allen Künstlern des Orchesters und des Gesangspersonals verdarb. Es gab also sehr bald allerlei Konflikte, die so weit gingen, daß das achte Philharmonische Konzert am 30. März 1845 vom ersten Orchesterdirektor Georg Hellmesberger dirigiert werden mußte, da die Mißhelligkeiten zu einer Entzweiung geführt hatten. Nicolai hatte die Leitung verweigert, nahm im Konzert aber in auffallender Weise gerade gegenüber dem Orchester auf der Galerie Platz, obwohl als Grund seines Nichtdirigierens eine Erkrankung bekanntgegeben worden war. Die nächsten Konzerte dirigierte Nicolai wieder, schloß aber seine in künstlerischer Beziehung allseitig anerkannte Tätigkeit im zwölften Konzerte am 7. März 1847 ab, da er nach Berlin zur Leitung des Domchors berufen wurde und Wien nach einem am 1. April 1847 veranstalteten Abschiedskonzerte verließ.

War schon der Verlust Nicolais für die Philharmonischen Konzerte ein empfindlicher, so waren auch die politischen Verhältnisse in Wien so ungemütlich geworden, daß das Publikum an nichts weniger als an Konzertbesuche dachte. Die nächsten Konzerte, im November 1847 und März 1848 unter der Leitung des ersten Orchesterdirektors Georg Hellmesberger, im November 1849 unter der Leitung des Hofkapellmeisters Ludwig Wilhelm Reuling (1802—1879) und im März 1850 unter der Leitung des Hofkapellmeisters Heinrich Proch (1809—1878) waren sehr spärlich besucht, und es trat nun eine Pause bis zum Jahre 1854 ein.

Am 1. April dieses Jahres war Karl Eckert als Kapellmeister an die Wiener Hofoper engagiert worden, und nun unternahmen die Orchestermitglieder Salaba, Borzaga und Lewy Schritte, die Philharmonischen Konzerte neuerlich aufleben zu lassen. Am 18. Juli 1854 enthielt die „Kaiserliche Wiener Zeitung" folgende Notiz:

„Die von dem verstorbenen Kapellmeister Otto Nicolai in Wien gegründeten (früher auch schon von Lachner angeregten) ‚Philharmonischen Konzerte', welche bekanntlich Musteraufführungen großer Orchesterwerke waren, sollen nunmehr wieder nach mehrjähriger Unterbrechung ins Leben treten. Herr Kapellmeister Karl Eckert, dessen ausgezeichnetes Direktionstalent wir bereits in zahlreichen Opernvorstellungen der italienischen und der gegenwärtigen deutschen Saison kennen gelernt, und der auf seinen Reisen Gelegenheit hatte, die Conservatoire-Konzerte in Paris, die philharmonischen in London, die Gewandhauskonzerte in Leipzig und die Symphonie-Soireen in Berlin genau zu studieren, hat den vortrefflichen Entschluß gefaßt, philharmonische Konzerte, vier in jedem Jahre, in Wien zu veranstalten, welche den genannten ausländischen würdig zur Seite stehen werden. Herr Kapellmeister Eckert wird diese sehr kostspieligen Konzerte auf eigene Rechnung unternehmen und durch Subskription dazu einladen. Da zu diesen, die höchste Vollendung anstrebenden Produktionen je sechs Proben kaum genügen dürften, werden die Unkosten jedes Konzertes an tausend Gulden betragen. Herr Eckert ist trotzdem bereit, sogar Opfer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu bringen, um den alten, etwas schwankend gewordenen Ruhm des Hofopernorchesters wieder aufzufrischen und dem kunstsinnigen Publikum Wiens klassische Orchesterwerke in vollendeter Ausführung darzubieten. Wir brauchen nicht zu sagen, daß wir das schöne Unternehmen mit unseren wärmsten Wünschen für einen glücklichen Erfolg begleiten."

Leider aber wurden die Erwartungen enttäuscht. Selbst die wirklich interessanten Programme, die Vorträge des Mendelssohnschen Violinkonzertes durch Vieuxtemps, des Beethovenschen Es-dur Konzertes durch Klara Schumann, des Konzertes für drei Klaviere von J. S. Bach durch die Virtuosen Dachs, Eckert und Fischhof, der „Manfred"-Ouvertüre von Schumann, der C-dur Symphonie von Schubert und des Scherzo „Fee Mab" aus der Symphonie „Romeo und Julia" von Berlioz, die zum ersten Male in den Philharmonischen Konzerten aufgeführt wurden, wirkten nicht anziehend auf das Publikum. Die Schuld mag darin zu suchen sein, daß die Konzerte nicht im Abonnement und auch nicht in bestimmten Zeitabschnitten stattfanden, kurz, die zwei Philharmonischen Konzerte des Jahrganges 1854/55, das eine der Saison 1855/56 und die drei der Saison 1856/57 hatten wohl künstlerischen, aber keinen finanziellen Erfolg, und Eckert ließ die Idee wieder fallen und zwei Jahre ruhen.

Erst im Januar 1860 kündigte Eckert wieder vier Konzerte an, die im Abonnement und im Hofoperntheater abgehalten wurden und nun auch einen solchen pekuniären Erfolg hatten, daß noch ein fünftes außer Abonnement hinzugefügt werden konnte. Die Programme brachten als besonders bemerkenswerte Werke: Mendelssohns „Walpurgisnacht" und Händels „Israel in Ägypten" unter Mitwirkung der neu gegründeten Wiener Singakademie. Klara Schumann spielte das Klavierkonzert ihres verstorbenen Mannes; außerdem wurde Schumanns „Ouvertüre, Scherzo und Finale" aufgeführt; das Interesse des Publikums nahm wieder zu, auch die Kritik war einstimmig voll des Lobes, und am Schluß des letzten Konzertes, am Ostersonntag dem 9. April 1860, überreichten die Philharmoniker „ihrem geliebten Dirigenten" eine Adresse, in der sie ihm in beredten Worten dafür dankten, „daß er bemüht war, die Philharmonische Concertunternehmung zu so glanzvollem Erfolge zu führen".

Leider hatten die Philharmoniker auch dieses Mal ihre Hoffnung, das Unternehmen in eine sichere, zielbewußte Hand gelegt und stabil gemacht zu haben, auf Sand gebaut. Eckert wurde noch im selben Jahre als Kapellmeister nach Stuttgart berufen und verabschiedete sich in einem überaus freundlichen Schreiben, in dem es hieß:

„Das Scheiden von Ihnen, meine Herren, berührt mich umso schmerzlicher, da ich mich von Künstlern losreissen muß, denen ich schon als Capellmeister mit besonderer Liebe vorstand und denen ich neuerdings wieder inniger verbunden wurde durch die uns gewiß Allen unvergesslichen Philharmonischen Concerte."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wieder ohne Führung, traten die Philharmoniker nunmehr an Heinrich Esser, seit 1857 Hofkapellmeister in Wien, mit der Bitte heran, die Leitung zu übernehmen. Dieser aber lehnte ab, da ihm, wie er in einem Briefe an die Philharmoniker mitteilte, von seiten der obersten Hoftheaterdirektion die Annahme der ehrenvollen Einladung aus dem Grunde widerraten wurde, weil es für ihn eine Unmöglichkeit sei, zu dem ihm jetzt obliegenden Verpflichtungen als Kapellmeister und Mitglied der provisorischen Direktion noch die anstrengende Arbeit zu übernehmen, die mit der Leitung der Proben und Aufführungen der Philharmonischen Konzerte notwendig verbunden sei. Er schloß das Schreiben mit den Worten:

„Indem ich dem Orchester des kk. Hoftheaters diese Mitteilung mache und ihm für das mir geschenkte Vertrauen meinen besten Dank ausspreche, hoffe ich mit Sicherheit darauf rechnen zu können, daß, wenn auch ich leider in die Unmöglichkeit versetzt bin, selbst die Leitung der Concerte zu übernehmen, doch die Existenz derselben nicht in Frage gestellt sein wird. Ein so ausgezeichnetes, für das musicalische Wien notwendiges Institut soll nicht von einer Persönlichkeit abhängen und als Ersatz für mich wird sich wohl eine jüngere Kraft finden."

Nun fiel die Wahl der Philharmoniker auf Otto Dessoff, der, 1835 in Leipzig geboren, schon im Jahre 1853, also im Alter von 18 Jahren bei einer Hauptprüfung am Leipziger Konservatorium durch die sichere und feurige Leitung einer eigenen Symphonie angenehm überrascht hatte, als Fünfundzwanzigjähriger an die Wiener Hofoper berufen und bei seinem ersten Erscheinen ziemlich kühl empfangen, das Orchester durch seine Sicherheit und Überlegenheit gefangennahm und so rasch die Sympathieen aller Orchestermitglieder zu gewinnen wußte, daß seine Wahl fast einstimmig erfolgte.

Otto Dessoff rechtfertigte im vollsten Maße das auf ihn gesetzte Vertrauen, und Zellners „Blätter für Theater und Musik" No. 20 vom Jahre 1861 schrieben nach dem ersten Zyklus, der vier Konzerte umfaßt hatte:

„Wir machen Herrn Dessoff ob seiner diesmaligen Zusammenstellung unser aufrichtiges Kompliment. Die Zuhörerschaft zeigte sich aufs höchste animiert; die Unternehmer der Philharmonischen Konzerte dürfen den reich gespendeten Beifall nicht nur als Anerkennung ihrer spezifischen Leistungen, sondern auch als Vertrauensvotum für die Zukunft mit vollem Rechte auffassen. Wir glauben keinen Widerspruch zu fürchten, wenn wir sagen, daß das Wiener musikalische Publikum die Philharmonischen Konzerte nicht mehr wird missen können."

Die Programme der nächsten Jahre brachten nun mehrere interessante neue Namen und Novitäten, darunter Gade (Symphonie B-dur am 18. November 1860), Julius Rietz (Konzertouvertüre am 16. Dezember 1860 und Symphonie Es-dur 10. Februar 1861), Richard Wagner („Faust"-Ouvertüre am 3. März 1861), Reinecke (Ouvertüre zu „Dame Kobold" am 24. November 1861), Herbeck (Symphonie in C-dur mit obligater Harfe am

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

16. Dezember 1861), Liszt (Adagio aus der „Faust"-Symphonie am 26. Dezember 1861), Brahms (Serenade in A-dur am 8. März 1863, Serenade in D-dur am 12. Dezember 1869, Variationen für Orchester über ein Thema von Haydn am 2. November 1873), Bargiel (Ouvertüre zu „Medea" am 22. November 1863), Anton Rubinstein (Ozean-Symphonie in sechs Sätzen am 8. Dezember 1863), Heinrich Esser (Suite No. 1 am 4. Dezember 1864 und Symphonie h-moll am 6. Dezember 1868), Goldmark (Ouvertüre zu „Sakuntala" am 26. Dezember 1865), Raff (Suite in C-dur am 11. November 1866), Ferdinand Hiller (Symphonie in e-moll am 26. Dezember 1866), Franz Lachner (Suite No. 3 in f-moll am 17. Januar 1867), Robert Volkmann (Symphonie in B-dur No. 2 op. 53 am 8. Dezember 1867), Rheinberger (symphonisches Tongemälde „Wallensteins Lager" am 9. Februar 1868), Chopin (Konzert für Pianoforte in f-moll am 1. März 1868), Max Bruch (Violinkonzert am 28. November 1869), Ignaz Brüll (Konzert für Pianoforte am 26. Dezember 1869), Gernsheim (Konzert für Pianoforte in c-moll am 26. Dezember 1870), Robert Fuchs (Symphonie g-moll am 25. Februar 1872), Hermann Grädener (Trauerspiel-Ouvertüre am 22. März 1874). Die neue Richtung in der Tonkunst, der Dessoff durchaus abhold war, war in diesen Programmen sehr schwach vertreten.

In die erste Periode Dessoffs fallen noch zwei interessante Mitwirkungen der Philharmoniker, die wir hervorheben müssen. Am 27. Dezember 1863 veranstaltete Karl Tausig unter der Leitung Richard Wagners ein Orchesterkonzert im großen Redoutensaal. Das Programm enthielt die „Freischütz"-Ouvertüre von Weber, das Klavierkonzert No. 1 von Liszt, Vorspiel (Liebestod) und Schlußszene (Verklärung) aus „Tristan und Isolde", das Capriccio über „Die Ruinen von Athen" von Beethoven für Klavier und Orchester von Liszt, das Schusterlied aus Hans Sachs (Mayerhofer) und das Vorspiel zu den „Meistersingern". Am 15. Mai 1865 wurde bei Gelegenheit der 600jährigen Gedenkfeier Dante's im großen Redoutensaale unter Dessoffs Leitung eine Symphonie von Giovanni Pacini gespielt.

Es fanden nunmehr jährlich 8 Konzerte statt. Das Orchester hatte sich unter Dessoff auf 80 und 85 und später auf 110 Mitglieder erhöht. Gleich am Beginn der hoffnungsvoll inaugurierten Ära drohte jedoch den Philharmonikern der Verlust des ersten Konzertmeisters Josef Hellmesberger (1829—1893), eines Sohnes des mehrfach erwähnten Georg Hellmesberger. Josef Hellmesberger war auch Direktor und Professor des Wiener Konservatoriums und wollte wegen Überbürdung austreten. Der Verlust wurde aber glücklich abgewendet, und Josef Hellmesberger blieb den Philharmonikern bis zum November 1877 erhalten. Dem Orchester gehörten zu Dessoffs Zeit unter Anderen an: Adolf Brodsky, gegenwärtig Direktor

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Konservatoriums in Manchester, der spätere Direktor der Gewandhauskonzerte in Leipzig Arthur Nikisch, der New Yorker Dirigent Emil Paur, der Violoncellvirtuose David Popper und der nachmalige Dresdner Hofkonzertmeister und Professor Eduard Rappoldi († 1903).

Eine arge Bedrohung des Bestandes der nunmehr endlich stabil gewordenen Philharmonischen Konzerte lag in der Übersiedelung der Oper vom alten Kärntnertortheater in das neue Hofopernhaus, das am 25. Mai 1869 eröffnet und den Philharmonikern zur Abhaltung ihrer Konzerte nicht mehr überlassen wurde. Auch der große Redoutensaal war für öffentliche Konzerte nicht mehr zu haben. In der Wintersaison 1869/70 fanden die Konzerte noch im alten Hause statt, unterdessen aber wurde das neue Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde fertig, und die Philharmoniker bezogen das neue, prächtige Heim, das sie nun auch bis zur Gegenwart innehaben, seit dem am 13. November 1870 veranstalteten Konzerte. Eine besondere Festlichkeit war das 100. von Otto Dessoff geleitete Konzert am 29. Dezember 1872. Man führte, zum ersten Male mit dem Singverein zusammen, der über 300 Stimmen verfügte, Beethovens Neunte Symphonie auf. Der Dirigent wurde in außerordentlicher Weise von den Mitwirkenden und dem Publikum gefeiert, lehnte aber bescheiden jedes Verdienst ab und erklärte, an ihm sei es, zu danken; als unbedeutender Mann sei er nach Wien gekommen und habe hier von allen Seiten Aufmunterung und Unterstützung gefunden, und hier habe er erst gelernt, was gute Musik sei.

Als Mitwirkende figurierten die Philharmoniker am 22. Februar 1870 in einem großen Konzerte Anton Rubinsteins und spielten unter seiner Leitung dessen Symphonie in d-moll. Am 3. März 1872 führte der Wiener Akademische Gesangverein Lachners Requiem unter dessen Leitung auf, und die Philharmoniker stellten das Orchester bei. Wenige Wochen darauf, am 21. April 1872, veranstaltete Anton Rubinstein ein zweites Konzert im großen Musikvereinssaale, bei dem die Philharmoniker seine Ozean-Symphonie unter seiner Führung spielten, und wieder kurze Zeit nachher, am 12. Mai, leitete Richard Wagner das Orchester und brachte die „Eroica"-Symphonie von Beethoven, das Vorspiel und die neue Einleitung zu „Tannhäuser", den Schlußsatz aus „Tristan und Isolde", Wotans Abschied und den Feuerzauber aus der „Walküre". Als weitere Mitwirkungen sind zu verzeichnen ein Kompositionskonzert Josef Suchers am 19. Januar 1873, das Beethovenfest zur Feier der Eröffnung der Wiener Weltausstellung, mit der Neunten Symphonie, als Hauptnummer am 11. Mai 1873, das Konzert Anton Bruckners am 26. Oktober 1873, in dem unter seiner Leitung die erste Symphonie in c-moll ihre Uraufführung erlebte, ein Konzert der chinesischen Weltausstellungs-Kommission am 4. November 1873, ein großes Konzert zugunsten der Kaiser Franz Josef-Stiftung am 11. Januar 1874,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in dem Brahms, Dessoff, Herbeck, Eduard Kremser und Rudolf Weinwurm dirigierten, und ein Wagner-Konzert des Wiener Akademischen Wagner-Vereins am 24. Januar 1875. Größtes Interesse brachte man drei großen Konzerten am 1. März, 15. März und 6. Mai 1875 entgegen, in denen die Philharmoniker wieder unter der persönlichen Leitung Richard Wagners standen. Es wurden im ersten Konzert der Kaisermarsch, das Orchestervorspiel, Siegfrieds Tod und die Trauermusik aus der „Götterdämmerung" gespielt, im zweiten Konzert dasselbe Programm wiederholt und im dritten Konzert das große szenische Vorspiel, Hagens Wacht, Siegfrieds Tod und die Schlußszene des letzten Aktes aus der „Götterdämmerung" gebracht. In allen drei Konzerten war Frau Amalie Materna als Solistin tätig. Bei einer Probe zum ersten Konzerte warf Gustav Gaul eine Skizze der Erscheinung Richard Wagners mit raschen Strichen auf ein Blatt Papier. Wagner hatte damals zum Schutz gegen die Kälte einen dicken Schal um den Hals gewunden, die bekannte Samtmütze schief aufs Ohr gesetzt und nahm in seiner nervösen Aufregung wiederholt Prisen aus seiner Dose, während hinter ihm an der Lehne des Sessels der Lorbeerkranz hing.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

GESCHICHTE DER WIENER HOFOPER

VON RICHARD WALLASCHEK

besprochen von Bernard Scharlitt-Wien

Die unbegreifliche Tatsache, daß in Wien, der Musikstadt par excellence, bis auf den heutigen Tag keine einzige Musikzeitschrift [1]) von Weltruf erscheint, ist wohl danach angetan, die Meinung aufkommen zu lassen, das Wiener Musikschrifttum halte einen Vergleich mit dem der Musikzentren Deutschlands nicht aus. Glücklicherweise ist dies jedoch in Wirklichkeit nicht der Fall. Denn wenn es auch mit dem deutschen, das sich nach der populär-wissenschaftlichen Richtung so großartig entfaltet hat, nicht Schritt hält, so zeitigt es doch auf einem anderen Gebiete: dem nur kleinere Kreise interessierenden der lokalen Musikhistoriographie, Früchte ohnegleichen, die dank der exzeptionellen Rolle, die der Donaustadt im Entwickelungswege der Tonkunst zufiel, monumentale Beiträge zur allgemeinen Musikgeschichte bilden.

Im ersten Schubert-Heft der „Musik" (Jahrgang 6, Heft 7) habe ich die Leser dieser Zeitschrift mit einem solchen Monumentalwerk, der „Geschichte der Musik in Wien" von Josef Mantuani, bekannt gemacht. Wie Mantuani die Entwickelung der Tonkunst auf dem Wiener Boden, von ihren Uranfängen bis auf unsere Tage zu schildern unternimmt, so versucht nun Richard Wallaschek in seinem von uns hier zu besprechenden Buche [2]), das einen Teil der in ihrer Art noch nicht dagewesenen, großangelegten „Geschichte der Theater Wiens" bildet (von der bisher drei große, die Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zur Gründung der Hoftheater, sowie die des Burgtheaters umfassende Bände erschienen sind), den Werdegang der Oper in der Kaiserstadt zur Darstellung zu bringen. Während jedoch für Mantuani die Anfänge der Musik in Wien eines der schwierigsten Kapitel seines Werkes bedeuteten, war Wallaschek eine ähnliche Arbeit erspart geblieben. Denn die Anfänge der Oper mußten, als in die Geschichte des Burgtheaters gehörend, in dem ursprünglich auch Opernaufführungen stattfanden, schon im Burgtheaterbande besprochen werden. Wallaschek war darum aber doch nicht auf Rosen gebettet. Sein mit dem Jahre 1792 beginnendes Werk, das mit der Ära Mahler schließen soll, erforderte trotz dem ungemein reichen Material, das zur Verfügung stand, mühsame Schürfarbeit genug. Das erkennt man schon in dem bisher erschienenen Band, der vom Tode Mozarts bis zum Wiener Kongreß reicht.

Gleich die im ersten Abschnitt gelieferte erschöpfende Darstellung des Wiener Musiklebens nach dem Hinscheiden des Salzburger Meisters zeugt von einer voll-

---

[1]) Zur Zeit, als ich diese Besprechung schrieb, war die seit kurzem erscheinende, von Ludwig Hevesi, Richard Batka und Richard Specht herausgegebene Zeitschrift „Der Merker" noch nicht ins Leben gerufen.

[2]) Verlag: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

endeten Beherrschung des aus überaus heterogenen Elementen zusammengesetzten Stoffes. Man gewinnt eine annähernde Vorstellung von der Arbeitsleistung Wallascheks, wenn man sich vor Augen führt, was alles diese, nur einen Teil des ersten Abschnittes bildenden Ausführungen enthalten. Zunächst werden die in geradezu unglaublicher Anzahl in dem damaligen Wien vorhandenen Dilettantengesellschaften geschildert, die, alle Schichten der Bevölkerung umfassend, im adeligen Palais ebenso wie in der Dachstube des Vorstadthauses auf primitiver Bühne allabendlich Schau- und Lustspiele, später auch kleine Opern zur Aufführung brachten. Sodann lernen wir die sogenannten „Akademieen", d. h. Konzerte, die der damaligen, uns eigentümlich anmutenden Sitte gemäß zu fast allen Stunden des Tages stattfanden, sowie die namentlich zur Sommerszeit bis spät in die Nacht hinein in den Straßen Wiens ertönenden „Ständchen" des näheren kennen. Diese bedeuteten nicht etwa, wie in den romanischen Ländern, ein Liebeswerben, sondern waren regelrechte Aufführungen von Terzetten, Quartetten, Symphonieen und Opernstücken, welches Musikmachen man dazumal „gassatim gehen" nannte. Nachdem wir schließlich mit einer ihresgleichen suchenden Spezialität jenes Alt-Wiens, den sogenannten „Liederweibern", bekannt gemacht worden sind, die von einem eigenen Dichter, namens Haner, auf Bestellung verfaßte und außerordentliche Tagesereignisse behandelnde Lieder in den Straßen Wiens feilboten, wobei sie den Käufer gleich auch die betreffende Melodie lehrten, gelangen wir in die ein Kapitel der Musikgeschichte bildende Schilderung der Wiener Komponistenwelt jener Tage. Ist hier auch manches schon aus anderen Darstellungen bekannt, so bietet Wallaschek an neuen, bisher unbekannt gebliebenen Details doch nicht wenig. So erhalten wir, unter anderem, Kenntnis von der für das Ansehen, das der berüchtigte Salieri genoß, charakteristischen Tatsache, Beethoven und Schubert hätten, um die Gunst des Publikums zu gewinnen, es gelegentlich zuwege bringen müssen, sich „Schüler Salieri's" zu nennen. Wohl eine der grausamsten Ironieen der Musikgeschichte! Auf welche Weise die Wienerstadt zu Ende des XVIII. Jahrhunderts sich zur Musikmetropole der Welt erhob, darüber belehrt uns eine ausführliche Liste der italienischen und einheimischen Komponisten, die um diese Zeit hier lebten und ihre besten Werke schufen. Gazzaniga, der Schöpfer jener „Don Giovanni"-Oper, die erwiesenermaßen für Da Ponte das Vorbild zu seinem Libretto gebildet hat, und Cimarosa, Dittersdorf und Wranitzky, dessen „Oberon" den Anstoß zur „Zauberflöte" gab, Cherubini und Paër, Haydn und Beethoven, Schubert und Spohr, um nur einige der besten Namen zu nennen, sie alle vereinigt Wien in dieser verhältnismäßig kurzen Epoche, „beeinflußt ihr Wesen und empfängt von ihnen das Beste, was ihr erhabener Geist schafft". Der Komponistenliste schließt sich eine umfangreiche Opernchronik an. Sie beschäftigt sich in erster Reihe mit den Leitern des Kärtnertortheaters (der heutigen Hofoper), unter denen namentlich Baron Braun sich trotz dem nicht eben schmeichelhaften Charakterbilde, das der um jene Zeit in Wien weilende Reichardt von ihm entwirft, unsere Sympathie dadurch erwirbt, daß er das unvergängliche Verdienst hat, Beethoven zur Komposition des „Fidelio" angeregt zu haben. Interessantere Persönlichkeiten als die Direktoren, die im Grunde nur hohe administrative Beamte waren und das Institut mehr nach außen repräsentierten, sind die Sekretäre der Hofbühne, in deren Händen die künstlerische Leitung zum größten Teile lag. So war Brauns Sekretär kein Geringerer, als August von Kotzebue. Unter dessen Nachfolgern ragen insbesondere Georg von Treitschke und Josef Sonnleithner hervor, beide als textliche Mitarbeiter an Beethovens „Fidelio" von besonderem musikgeschichtlichen Interesse, Sonnleithner auch als Entdecker des berühmten Anti-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

phonars von St. Gallen. Von einem anderen Sonnleithner, dem Neffen Josefs, erfahren wir, daß er Schuberts „Erlkönig“ drucken ließ und unschätzbare Materialien zur Geschichte der Hofoper im Manuskripte hinterlassen hat, die, eine Fundgrube wichtiger Daten, für Wallascheks Werk eine der Hauptquellen bildeten. Der Liste der Sekretäre folgt eine solche der Kapellmeister. Den ersten Platz unter diesen nahm natürlich Salieri ein, der die musikalische Oberleitung innehatte. Ihm waren als Vize-Hofkapellmeister zugeteilt: Josef Weigl, der die italienischen, und der Mozart-Schüler Franz Xaver Süßmayer, der die deutschen Opern leitete. Wohl der interessanteste Hofopernkapellmeister dieser Zeit ist der mit seiner als Sängerin der kaiserlichen Bühne verpflichteten Gattin Riccarda nach Wien gekommene Ferdinando Päer, der, als Komponist bis dahin nur die opera buffa pflegend, während seines Wiener Aufenthaltes durch das gründliche Studium der Werke Mozarts sich ganz der ernsten Oper zuwandte. Vor Beginn der eigentlichen Geschichte der Oper beschäftigt sich Wallaschek noch eingehend mit jener Kunstgattung, die auf keiner Opernbühne der Welt, die Pariser ausgenommen, solche Pflege genoß, wie auf der Wiener: dem Ballet. Mehr noch als die Oper sehen wir dieses ganz von Italienern beherrscht, unter denen das Ehepaar Vigano den ersten Rang einnimmt. Welche Rolle namentlich Frau Vigano, der das fragwürdige Verdienst zukommt, den fleischfarbenen Trikot im Ballet eingeführt zu haben, um jene Zeit in der Donaustadt gespielt hat, ersieht man am deutlichsten aus der Tatsache, daß es dazumal nicht weniger als fünf falsche Viganos in Wien gab, die dem Publikum der Vorstadtbühnen um einen billigeren Preis für den ihm unerschwinglichen Genuß, die echte tanzen zu sehen, Ersatz boten. Die ursprünglich der echten Begeisterung für die Kunst Terpsichorens entsprossene Verehrung für deren Priesterinnen, der sogar in zahllosen Gedichten Ausdruck gegeben wird, artet mit der Zeit so aus, daß sich viele Stimmen gegen diese „vom Auslande importierte“ Sittenverderbnis erheben.

Nunmehr erst gelangen wir zur wirklichen „Geschichte der Oper“. Die Fülle des hier von Wallaschek Gebotenen kann in unserer Besprechung nur gestreift werden. Besondere Anerkennung muß dem Verfasser vor allem dafür gezollt werden, daß er auf die unter Salieri's Regime nur ein kümmerliches Dasein fristende deutsche Oper sein Hauptaugenmerk gerichtet hat. Neben manchem Unerquicklichen aus der Mozart-Epoche, wie z. B. dem perfiden Verhalten Winters, des Komponisten des „Opferfest“, dem Schöpfer der „Zauberflöte“ gegenüber, den er bei der Familie Konstanzens verdächtigte und dem er andererseits riet, sich „eine Maitresse zu halten, anstatt an die Heirat Konstanzens zu denken“, oder der für das Mißgeschick, das den unglücklichen Mozart in der Donaustadt begleitete, bezeichnenden Tatsache, daß Winters oben genannte Oper von vielen der „Zauberflöte“ vorgezogen wurde, lernen wir hier eine Menge charakteristischer Einzelheiten aus der nachmozartischen Zeit des näheren kennen. So erfahren wir unter anderem mit Staunen, daß in diesen Salieri-Tagen eine deutsche komische Oper, Schenks „Dorfbarbier“, einen wahren „Lustige Witwe“-Rekord zu erzielen vermochte. Nicht weniger als 318mal gelangte dieses, einen Markstein in der Entwickelung der deutschen komischen Oper bildende Werk zur Aufführung! Eine Anzahl, die von keiner anderen Oper dieses Zeitraumes, nicht einmal von Cimarosa's „Heimliche Ehe“, erreicht wurde.

Von größtem Interesse sind einige, Mozarts „Don Juan“ und „Zauberflöte“ betreffende, bisher unbekannt gebliebene Details. Die Erstaufführung des „Don Juan“ fand im Burgtheater am 7. Mai 1788, und zwar in italienischer Sprache unter dem Titel „Il dissoluto punito, ossia il Don Juan“ statt. Merkwürdigerweise wird der Textdichter, bekanntlich ein Jude, auf dem Theaterzettel als „Abbate“

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Da Ponte bezeichnet und der Name des Tondichters mit zwei z geschrieben. In der ersten deutschen Bearbeitung von Spies wurde die Oper unter dem Titel „Don Juan oder die redende Statue" zum erstenmal am 5. November 1792 im Freihaustheater zur Aufführung gebracht. Sie wies ein von der später im Kärntnertortheater verwendeten zweiten Bearbeitung abweichendes Personenverzeichnis auf. Es fehlen nämlich die von Schikaneder nachträglich hinzugefügten Personen. Der furchtbaren Tragik im Schicksal des Schöpfers der „Zauberflöte" wird man so recht inne, wenn man von den beispiellosen Erfolgen vernimmt, die diese Oper der Opern, zehn Jahre nach dem Tode des Meisters, bei ihrer erstmaligen Aufführung (im Kärntnertortheater) erlebt. Und man fühlt es der Witwe Mozarts nach, wenn sie der Sängerin Gaßmann, die als Königin der Nacht ungeheure Triumphe feierte, sagen ließ, „daß sie ihr in der ‚Zauberflöte' den reichsten Ersatz für alle Leiden geboten habe, die ihr in Hinsicht der musikalischen Talente ihres Mannes beschieden waren".

Im Gegensatz zu dem unglücklichen Mozart, dem es nicht beschieden war, in der Hofoper Triumphe zu erleben, sehen wir Beethoven, bald nach seiner Ankunft in Wien, seine ersten Lorbeeren in den auf der kaiserlichen Musikbühne stattfindenden „Akademieen" sich erwerben, auf deren Programmzetteln der dazumal noch wenig bekannte künftige Große „Sgr. Bethofen" genannt wird. Erstaunlich rege ist übrigens um diese Zeit die Konzerttätigkeit Beethovens, den wir nicht nur in den Hofopern-Akademieen, sondern fast in allen damaligen Konzertsälen Wiens auftreten sehen. Mutet es uns heute schon ganz eigenartig an, wenn wir von Konzertabenden auf einer Opernbühne hören, so dünkt es uns fast unglaublich, daß im Kärntnertortheater gelegentlich auch — Seiltänzergesellschaften sich produzierten. Eine Tatsache, die sich vielleicht nur durch den Umstand einigermaßen erklären läßt, daß der kaiserlichen Opernbühne in dem im Jahre 1801 eröffneten „Theater an der Wien" ein gefährlicher Rivale erwachsen war. Zwischen beiden Bühnen kam es im Laufe der Zeit zu einem förmlichen Wettstreit bei Aufführung neuer Opern, die oft an einem und demselben Abend hüben und drüben aus der Taufe gehoben wurden.

Insbesondere war dies mit den Opern Cherubini's der Fall, der um diese Zeit das Repertoire beherrschte. Bekanntlich hat auch Beethovens „Fidelio" seine Erstaufführung im „Theater an der Wien" erlebt. Mit der Schilderung dieser Erstaufführung beginnt Wallaschek den zweiten Abschnitt seines Werkes und tritt vor allem der vielfach verbreiteten Ansicht entgegen, daß die im ereignisreichen Jahre 1805 vor sich gegangene erste Vorstellung des „Fidelio" vor einem ausschließlich von französischen Offizieren besetzten Parkett stattgefunden hätte. Andererseits finden wir aber auch die Erklärung des geringen Interesses der Wiener an diesem Premierenabend. Die Stadt war eben von den Franzosen besetzt worden. Da bedurfte es in der Tat schon eines ganz außerordentlichen Interesses, um in einem solchen Augenblick eine Opernpremiere zu besuchen.

Merkwürdigerweise übten jedoch die historischen Katastrophen in der Folge die denkbar günstigste Wirkung auf das Opernleben aus. Den in der Kaiserstadt weilenden Franzosen zuliebe sind die Opernvorstellungen noch glänzender und abwechslungsreicher als in Friedenszeiten. Auch Napoleon, der in Schönbrunn residiert, läßt auf der dortigen kleinen Schloßbühne oft Theater spielen und Konzerte arrangieren. Eines Tages befiehlt er dorthin sogar den ihm nicht zusagenden Cherubini, der seit der Aufführung seines „Wasserträger" in Wien weilte und dem dieses Zusammentreffen mit dem Imperator, der ihm einmal rundweg erklärt hatte, seine (Cherubini's) Musik sei ihm zu geräuschvoll, wohl nicht besonders

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

angenehm gewesen sein dürfte. Während dieses in Gegenwart Cherubini's stattgefundenen Konzertes ließ der Korse sämtliche Lichter im Saale auslöschen, saß eine Stunde hindurch, solange die Musik währte, wie unbeweglich da und verließ nach Schluß der Aufführungen rasch den Saal, ohne jemanden eines Blickes, geschweige denn eines Wortes gewürdigt zu haben. Das vor Beginn der Friedensverhandlungen bekanntgegebene Patent der Kriegskontribution blieb auch nicht ohne Folgen für das Opernleben Wiens, das jetzt merklich zu sinken begann. Immerhin ist die Tatsache, daß in dieser Zeit der allgemeinen Niedergeschlagenheit von Theateraufführungen überhaupt die Rede sein konnte, eben nur bei einer so durch und durch kunstliebenden Bevölkerung, wie es die Wiener seit jeher waren, erklärlich.

Eine der ersten künstlerischen Taten der Hofoper nach dem Preßburger Friedensschlusse ist eine „Idomeneo"-Aufführung in deutscher Sprache. Bald darauf beherrscht Gluck mit seiner „Armida" und der aulidischen „Iphigenie" das Repertoire. Bezeichnend für die damaligen Verhältnisse ist es nun, daß Viele der Gluckschen Musik es als ein besonderes Verdienst anzurechnen glaubten, wenn sie von ihr sagten, man wähne stellenweise — eine Komposition von Salieri (!) zu hören. Von den anderen, um diesen Zeitpunkt aufgeführten deutschen Opernkomponisten sind noch Gyrowetz und Friedrich August Kanne zu nennen. Dieser wagte es nach Gluck mit einem „Orpheus" zu kommen, mit dem er natürlich keinen Erfolg hatte, und zwar trotz der herrlichen Trägerin der Titelrolle, Frau Milde. Auch Weigl, der Vize-Hofkapellmeister, gelangt jetzt mit seinen Opern oft zum Wort. Über ihren Wert gehen die Meinungen der Zeitgenossen auseinander. Doch glauben wir, daß Reichardt Recht hat, wenn er meint, Weigl habe seine Erfolge zum größten Teil der Gutmütigkeit der Wiener zu verdanken.

Mit einer ausführlichen Liste der berühmtesten Sängerinnen jener Epoche schließt der zweite Abschnitt. Der mit Haydns Tod beginnende dritte ist in dem vorliegenden Bandteil noch nicht zu Ende geführt und soll daher erst im Zusammenhang mit dem Schlußbande des ganzen Werkes besprochen werden.

Besonders hervorgehoben zu werden verdient die Reihe von herrlichen Heliogravüren und Textbildern, mit denen die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien dieses in ihrem Verlage erschienene Prachtwerk ausgestattet hat.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS WIENER KONSERVATORIUM

von Dr. Ferdinand Scherber-Wien

Das Wiener Konservatorium[1]) ist nun verstaatlicht. Es führt den Titel: „k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst". Dieses Institut, das schon recht schwere Prüfungen zu bestehen hatte, gelangt unter eine neue Verwaltung. Die Pflicht des Staates, die Kunstschule in der Hauptstadt des Reiches zu stabilisieren, von der Munifizenz Privater unabhängig zu machen und mittels des Budgets der Unterrichtsverwaltung wenigstens die Möglichkeit einer administrativen Revision durch das Parlament und damit durch die breiteste Öffentlichkeit zu schaffen, erscheint jetzt endlich erfüllt.

Als in den Anfängen des 19. Jahrhunderts eine Vereinigung von musikfreudigen Dilettanten daran ging, ein Konservatorium zu gründen, ja vorher, als noch die Frage der Errichtung einer solchen Unterrichtsanstalt ventiliert wurde, dachte man an mehr als an eine bloße Mitwirkung des Staates. Mosel, der bekannte Musikschriftsteller jener Tage, spricht in in einem Aufsatze („Vaterländische Blätter", 1811) direkt von der Gründung einer Akademie „vom Staate feyerlich instituirt und geleitet". Das mag in einer Zeit wundernehmen, da das konstitutionelle Leben einen festen Schlaf schlief, und die Pflichten des Staates mit jenen des absoluten Herrschers noch ein und dasselbe waren. Österreich hatte aber in dem benachbarten Königreich Italien, in Mailand, ein Konservatorium, das sich, wohl aus politischen Gründen, sorgsamster Gunst der Regierung und des Vizekönigs Beauharnais zu erfreuen hatte. Und so lag der Gedanke nahe,

[1]) Literatur: Jahresberichte des Konservatoriums; Monatsbericht der Gesellschaft der Musikfreunde 1829/30; A. M. Becker: Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Österreichische Revue, 1867); G. v. G. (Verfasser: Gyuorkovich): Die Schauspielschule des Wiener Konservatoriums; Hanslick: Geschichte des Konzertwesens in Wien; C. F. Pohl: Die Gesellschaft der Musikfreunde ... und ihr Konservatorium; Czartoryski: Die Gesellschaft der Musikfreunde und ihr Konservatorium; Eugène d'Harcourt: La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie. — Für die freundliche Überlassung der Bilder (siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes) danke ich der k. k. Hofbibliothek, der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde und dem Verlage J. Löwy, ebenso dem Archivar Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski für sein besonderes Entgegenkommen betreffend die Aufnahme der Porträts aus dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schon damals das Wiener Konservatorium dem Ungefähr, dem Zufalle zu entziehen und es statt einer kleinen Korporation gleich der größten — dem Staate — anheimzugeben. Indes es blieb bei der kleinen, und der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" gebührt das Verdienst, das Konservatorium geschaffen und erhalten zu haben. Den Anlaß zur Gründung des Vereins bot bekanntlich ein von der „Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen" 1812 gegebenes Konzert zugunsten der durch die Schlachten von Aspern und Wagram betroffenen Bewohner des Marchfeldes. Es war die Zeit der Blüte des Dilettantentums in Wien. Den Hauptzweck der Gesellschaft bildete, wie sich die von Josef von Sonnleithner entworfenen Statuten etwas biedermeierisch ausdrücken, die „Emporbringung der Musik in allen Zweigen", die Errichtung eines Konservatoriums und die Aufführung klassischer Werke der Tonkunst. Gleich anfangs stellte sich etwas ein, das das Konservatorium bis zur Gegenwart treu begleitete: der Geldmangel. Es war nicht möglich, die Musik durch Unterricht in allen Fächern „emporzubringen". So blieb es zunächst beim Gesang, und die Singschule wurde am 1. August 1817 im Hause „Zum roten Apfel" in der Singerstraße unter Oberleitung des Hofkapellmeisters Antonio Salieri eröffnet. Salieri ist also sozusagen der erste Direktor. Dieses Rumpfkonservatorium vergrößerte sich 1819, als in Josef Böhm, dem Gründer der Wiener Geigerschule, ein Lehrer für Violine angestellt wurde. Bald taucht auch schon der berühmte Schüler auf, diesmal Georg Hellmesberger, später Joachim und Ernst. In den zwanziger Jahren hat das Konservatorium so ziemlich alle Fächer besetzt, bis auf — Klavier, das erst 1833 in Joseph Fischhof einen speziell engagierten Fachlehrer bekam. Im Jahre 1830 erhält das Konservatorium endlich ein eigenes Gebäude, indem die Gesellschaft das bis dahin gemietete Haus „Zum roten Igel" Tuchlauben 558, ankauft, nach den Plänen des Architekten Franz Lößl erbaut, und hiermit wirklich den Grundstein der Musikschule legt, insofern als erst jetzt das Konservatorium den Charakter einer öffentlichen Lehranstalt erwirbt. Noch werden die Geschäfte der Unterrichtsleitung von einem Kollegium aus Musikdilettanten geführt. Fürst Longin von Lobkowitz, der Präsident der Gesellschaft von 1833—1842, hatte bei Übernahme der Präsidentschaft als erste Bedingung die Einsetzung eines Direktors gestellt. Ein Zufall führt die Erfüllung dieser Bedingung herbei. Professor Joseph Sellner, der bekannte Oboist, langjähriger Leiter der Zöglingsproduktionen, stellte 1838 das Ansuchen um Enthebung von dieser anstrengenden Tätigkeit. Man ernennt ihn zum Direktor, und er läßt sich gewinnen; aber bald treten Zerwürfnisse ein, und Sellner tritt zurück. Bis 1844 wieder eine direktionslose Zeit. Am 27. April dieses Jahres wird der bisherige Lehrer für Komposition Gottfried Preyer zum Direktor

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Konservatoriums ernannt. Er legt am 5. Mai 1847 infolge Überbürdung sein Amt nieder. Nun wird zum ersten Male die Stelle eines Direktors ausgeschrieben. Aber Preyer läßt sich versöhnen und wird wieder Direktor. Schon meldet sich das Sturmjahr 1848. Man hört andere Töne. In den Straßen wird mit Blut und Blei um die Freiheit gekämpft. Das ist keine Zeit, in der die Auflösung des Dominant-Septimenakkordes interessiert. Schwere Sorgen drängen herein, die Gesellschaft steht vor ihrem Ende und auch das Konservatorium. Am 28. November findet die letzte Versammlung statt, in der beschlossen wurde, die Anstalt aufzugeben und den Staat zur Übernahme aufzufordern. Unterm 18. Januar 1849 lehnte der Ministerrat das Ansuchen mit der für unsere Zeit merkwürdigen Motivierung ab, daß zur Leitung und Gründung solcher Institute der Gemeinsinn und die freie Tätigkeit der Staatsbürger vorzugsweise berufen seien, und daß die politische Freiheit vielmehr dazu führen soll, diesen Gemeinsinn zu beleben, als die Sorge für alle Interessen der Regierung aufzulasten. Ein intensiver Notenwechsel geht in diesen bangen Tagen zwischen Gesellschaft und Ministerium her und hin, wobei schließlich die Regierung jede Hilfe verweigert, indem sie auf die zerrüttete finanzielle Lage der Gesellschaft hinweist und darauf, daß diese kaum in der Lage gewesen sei, ein Konservatorium zu erhalten, geschweige denn imstande sein könne, das verfallene neu zu gründen. Gleichwohl war das Konservatorium, infolge Vermittelung einflußreicher Personen, nie näher daran, eine Staatsanstalt zu werden als damals, und hätte die Gesellschaft nicht bald wieder mit einer reichen Konzerttätigkeit begonnen, wäre wohl, was jetzt geschah, schon vor 60 Jahren geschehen. Am 4. Oktober 1851 wurde das Konservatorium als Institut der Gesellschaft der Musikfreunde wiedereröffnet, mit Josef Hellmesberger, dem Konzertdirektor, auch als Konservatoriumsdirektor. Der neue Direktor leitet schon bis in die unmittelbarste Gegenwart hinüber. In seine Regierungszeit — er führt das Direktionszepter bis zu seinem Tode (24. Oktober 1893) — fallen die bedeutendsten Ereignisse im Leben des Konservatoriums: die Eröffnung des neuen Hauses, man kann sagen Palastes (Pläne von Hansen), nächst der Mondscheinbrücke (heute Karlsplatz) im Oktober 1869 und die Gründung der Schauspielschule des Konservatoriums, der ersten großen deutschen Schauspielschule überhaupt, die durch die Bemühungen der Dichter Mosenthal und Weilen am 1. Oktober 1874 ins Leben trat. Ein Professor der Deklamation war wohl schon lange systemisiert, aber man achtete nicht besonders auf diese systemisierte Stelle. Eine Zeitlang wurde z. B. der berühmte Hofschauspieler Anschütz als Professor genannt, ohne je eine Stunde Unterricht erteilt und ein Honorar erhalten zu haben. Nach dem Tode Hellmesbergers wurde der Hofopernkapellmeister Johann Nepomuk Fuchs zum Direktor ernannt, der das Institut unter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den schwierigen Verhältnissen — ein Institut, das einer großen Gesellschaft und infolge hoher Subvention dem Staate verantwortlich war und Rede stehen mußte! — mit großem Geschicke leitete. Im Jahre 1900 folgte Richard von Perger, auf ihn vor kurzer Zeit Wilhelm Bopp (1907).

Es kann nicht geleugnet werden, daß das Konservatorium im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde Verdienstliches geleistet hat. Dieser vielköpfige Eigentümer hat naturgemäß auch in artistischen und pädagogischen Fragen nach Einfluß getrachtet, aber nie mit solcher Vehemenz, daß ihm ein energischer Direktor nicht mit Erfolg hätte entgegentreten können. Im allgemeinen waren immer treffliche Pädagogen als Lehrer verpflichtet. Und darauf kommt es bei einer Lehranstalt doch in erster Linie an. In der allgemeinen Bildung der Schüler, die das Wiener Konservatorium vernachlässigte, ist es vom Prager Institut bedeutend übertroffen worden. Daß manche ehemalige Schüler Berühmtheiten wurden, ist leicht einzusehen, soll aber nicht schwer wiegen. Man könnte Namen von Ernst und Joachim bis auf die Gegenwart (wie Mottl, Mahler) aufzählen, auch Operettenkomponisten (Millöcker). Aber Zweck einer Schule kann es nicht sein, Genies auszubilden. Was sie leisten kann, ist: Schülern tüchtiges Wissen, künstlerischen Geschmack beizubringen. Auch soll des Jahresberichtes des Konservatoriums nicht vergessen werden, der anfangs häufig, später hier und da musikhistorische Aufsätze brachte, um leider bald zu einer einfachen statistischen Hersagerei von Zahlen zu werden. Vielleicht könnte das Programm der k. k. Akademie wieder auf den alten hübschen Brauch zurückgreifen.

Das Konservatorium ist im großen und ganzen so, wie es bestand, vom Staate übernommen worden. Die Organisation der neuen Anstalt ist immer noch sehr kompliziert geblieben. An der Spitze steht ein hoher Verwaltungsbeamter als Präsident, ihm zur Seite das Kuratorium, aus 18 Musikern und Fachschriftstellern bestehend. Hierzu kommt ein Mitglied aus der Gesellschaft der Musikfreunde. Die pädagogische Leitung des Konservatoriums führt ein Direktor, die Führung der Verwaltungsgeschäfte besorgt ein Sekretär. Macht zusammen 22 Personen, die alle das Staatsinstitut regieren sollen! Vielleicht kann man sich schon im Interesse rascher Durchführungen von Entschließungen auf weniger Personen, oder gar auf eine einzige einigen. Diese braucht ja nur die nötigen Qualifikationen zu besitzen. . . .

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUS LUDWIG BÖSENDORFERS ERINNERUNGEN

von Bernard Scharlitt-Wien



s handelt sich beileibe nicht um ein Bruchstück aus noch unveröffentlichten Memoiren. Das hier Mitgeteilte ist vielmehr nur der Versuch, aus Gesprächen, die ich mit Ludwig Bösendorfer über seine Erlebnisse auf musikalischem Gebiete zu führen Gelegenheit hatte, einzelne Momente zu fixieren, die interessante Beiträge zur Geschichte des Wiener Musiklebens, wie auch zur Musikgeschichte im allgemeinen darstellen. Wenn ein Mann wie Bösendorfer sein Leben Revue passieren läßt, darf man von vornherein dessen sicher sein, manches zu erfahren, was weder in Musiklexicis, noch in anderen musikalischen Nachschlagewerken oder in Musikerbiographieen gefunden werden kann. Und ist, was man da erfährt, auch zum überwiegenden Teil Anekdotisches, so verdient es dennoch der Vergessenheit entrissen zu werden, weil es eine durchaus wertvolle Ergänzung zu dem allgemein Bekannten bildet.

Bösendorfers Eintritt in die Geschichte des Musiklebens seiner Vaterstadt erfolgte in dem Moment, wo er den Plan faßte, den Konzertsaal in der Herrengasse zu begründen. Von dem Wunsche beseelt, den Meistern des Instrumentes, zu dessen hervorragendsten „Machern" (wie Bösendorfer sich nennt) er schon damals zählte, in Wien einen intimen und in akustischer Hinsicht nichts zu wünschen lassenden Saal zu bieten, entdeckte Bösendorfer alle Eigenschaften eines solchen merkwürdigerweise in der ehemaligen Fürstlich Liechtensteinschen Reitschule, die er auch, unbekümmert um das Hohngelächter der damaligen „maßgebenden Kreise" Wiens, entsprechend umgestalten ließ. Bald erlebte er die Genugtuung, die Bestätigung, daß ihn sein feines Ohr nicht getäuscht hatte, von einem Manne zu erhalten, der nichts weniger als leicht zufriedenzustellen war: Hans von Bülow. Dieser hatte just um jenen Zeitpunkt in dem soeben eröffneten Riesensaal der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien drei Beethoven-Abende zu absolvieren, für die ihm Bösendorfer einen Flügel zur Verfügung stellte. Als nun Bülow vor dem zweiten Konzertabend zu Bösendorfer üben kam, führte ihn dieser in die „Reitschule", wo er ein Klavier aufstellen ließ. Das Resultat dieser „Feuerprobe" übertraf alle Erwartungen Bösendorfers. In der ihm eigenen entschlossenen Art erklärte ihm nämlich Bülow kurz und bündig, daß er seinen dritten Beethoven-Abend in dieser „Reitschule" veranstalten werde. Da war denn guter Rat teuer, zumal das heutige Welthaus sich damals in argen Finanznöten befand. Bösendorfer half sich, so gut es ging, indem er die Reitschule mit ausgeliehenen „Prater"-Strohsesseln und veritablen — Stall-Laternen ausstattete. Unter solchen Auspizien fand am 19. November 1872 die Eröffnung des nachmals weltberühmt gewordenen Konzertsaales durch Hans von Bülow statt. Die Wiener Musikkritik — an ihrer Spitze Eduard Hanslick — vergaß Bösendorfer wohl noch lange Zeit die Stall-Laternen nicht, mußte ihm aber die „Reitschule" im Laufe der Jahre doch hoch anrechnen. Denn Bülows Hand hatte sich als eine überaus glückbringende erwiesen: der von ihm eröffnete „Bösendorfer-Saal" entwickelte sich nach und nach zu dem beliebtesten Konzertsaal Wiens. Sein Begründer und Eröffner aber schlossen einen Freundschaftsbund für das ganze Leben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und so ward Bösendorfer einer der wenigen Mitwisser um die einzelnen Phasen der Ehetragödie Bülows. Durch Zufall kam er sogar in die Lage, ihre Anfänge zu beobachten. Einer Einladung Bülows folgend, war Bösendorfer nämlich zu der Erstaufführung der „Meistersinger" nach München gekommen und erkannte gleich bei seinem ersten Besuch im Hause Bülows, was die beiden Freunde trennen würde. Diese Erkenntnis erschütterte ihn solchermaßen, daß er Bülows Heim zu betreten nicht mehr imstande war und es auch während seines ganzen Münchener Aufenthaltes unter den verschiedensten Ausflüchten mied. Als dann die Katastrophe über Bülow hereingebrochen war, fand Bösendorfer Gelegenheit, dem Schwergeprüften in dessen schlimmsten und qualvollsten Tagen, die er auf seine Einladung mit ihm zusammen bei Klindworth verbrachte, tröstend zur Seite zu stehen. Dort war er auch Zeuge des beginnenden übermenschlichen Kampfes, den Bülow mit sich selbst um seine Liebe zu dem von ihm vergötterten Bayreuther Meister führte, und lernte hierbei die einzigartige Künstlerseele Bülows von Grund aus kennen, die diesem späterhin den Sieg über das allzu Menschliche in sich davontragen half.

Wie sehr Liszt an seinem ehemaligen Schwiegersohn hing, ward Bösendorfer klar, als er mit dem ihm durch Bülow seit Jahren befreundeten Klavierkönig über die Ehetragödie zu sprechen Gelegenheit fand. Mit herzergreifenden Worten schilderte ihm Liszt die qualvolle Pein, die er ob dem ihn doppelt schwer treffenden Schritt seiner Tochter erdulde, und ließ durch die Art, wie er von Cosima sprach deutlich genug erkennen, daß sie sich ihm entfremdet. Hierbei stellte er ihr, gleichsam um sich selbst zu trösten, seine zweite Tochter Blandine Ollivier entgegen, an der er mit schwärmerischer Liebe hing. Bezeichnenderweise ließ er jedoch über Richard Wagner kein bitteres Wort fallen. Von der Tiefe der freundschaftlichen Gefühle Liszts für Wagner hatte Bösendorfer auch späterhin reichlich Gelegenheit, sich zu überzeugen. So bleibt ihm insbesondere ein Erlebnis mit Liszt während einer Aufführung der „Walküre" in der Wiener Hofoper unvergeßlich. Er saß zusammen mit dem Meister in einer Loge, und beide lauschten voll Entzücken der Erzählung Siegmunds im ersten Akt. Als die Stelle kam: „Nun weißt du fragende Frau, warum ich Friedmund nicht heiße", da schluchzte Liszt laut auf und zog sich schnell in den Logenvorraum zurück, wo er auf einen Stuhl niedersank und längere Zeit seine Rührung nicht zu übermannen vermochte. Nachdem er sich beruhigt hatte, erklärte er Bösendorfer, daß ihn jener schmerzvolle Aufschrei des Wälsungen immer an Wagners Leidensweg gemahne und daher aufs tiefste erschüttere. Das Interessanteste aber, was Bösendorfer mit Liszt in bezug auf dessen Wagner-Treue erlebte, war ein Streit, den Liszt mit Rubinstein, der bekanntlich kein Anhänger des Bayreuther Meisters war, um diesen ausfocht. Es war bei einem gemeinsamen Souper, während dessen die beiden Klavierheroen ein Gespräch über Wagner führten, das schließlich in eine so heftige Kontroverse ausartete, daß Liszt und Rubinstein ihre Stühle umdrehten und, einander den Rücken kehrend, eine geraume Weile wortlos dasaßen und das Essen kalt werden ließen. Bösendorfer, der sich nicht berufen fühlte, den Streit zu schlichten, sprach inzwischen mit größter Seelenruhe den Speisen zu und zündete sich schließlich eine Zigarre an, die unerwarteterweise zur Friedensstifterin wurde. Denn der nach und nach sich im Raume verbreitende Rauch bewirkte es, daß sich die „Schmollenden" umwendeten und beim Anblick des gemütlich Ringe blasenden Freundes in ein herzliches Lachen ausbrachen, um sich sodann die Hände entgegenzustrecken und das kalt gewordene Abendbrot in bester Laune zu verzehren. Trotz ihres Wagner-Antagonismus' hingen die beiden Meister zeitlebens in aufrichtiger Verehrung aneinander, die sich namentlich auch darin dokumentierte, daß der eine seine Schüler immer in das Konzert des anderen zu schicken pflegte.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit Rubinstein verband Bösendorfer ein besonders inniges Freundschaftsverhältnis, das während einer italienischen Tournee des Meisters, auf der ihn Bösendorfer begleitete, zur Entwickelung gelangt war. Während dieser Zeit lernte Bösendorfer manchen intimen Zug an Rubinstein kennen, so vor allem dessen fürstliche Passionen, die es mit sich brachten, daß Rubinstein sehr wenig von den verdienten enormen Summen behielt. Die merkwürdigste Gewohnheit Rubinsteins war die, während der Reise zu komponieren, was er in ganz kurioser Weise tat. Er pflegte sich nämlich in die Wagenecke zu lehnen und halbgeschlossenen Auges vor sich hinzusummen. Dieses „Gesumme" brachte er dann, im Hotel angelangt, sofort zu Papier und schickte die so entstandenen Kompositionen, ohne irgendwelche Korrekturen an ihnen vorgenommen zu haben, an seinen Verleger. — Eigenartig war das Verhalten des italienischen Publikums bei den Konzerten Rubinsteins. In jeder Stadt wiederholte sich die nämliche Erscheinung: der Enthusiasmus der Zuhörer brach immer erst los, nachdem Rubinstein die „Ruinen von Athen" gespielt hatte. Anfänglich war der Meister darüber so erbost, daß er die Tournee abbrechen wollte, später fügte er sich jedoch in das Unvermeidliche und lachte immer wieder herzlich, als der Erfolg sich mit mathematischer Genauigkeit stets erst nach der Wiedergabe des Beethovenschen Marsches einzustellen pflegte. — Aus den späteren Lebensjahren Rubinsteins behält Bösendorfer das wohl wenig bekannte Dornbacher Idyll des Meisters im Gedächtnis. Dessen Heldin war die berühmte Sängerin Csillag. Sie hat Rubinstein zu der Oper „Kinder der Heide" inspiriert, die während dieses seines Aufenthaltes in Dornbach bei Wien entstand. Kurz vor Rubinsteins Tode erlebte Bösendorfer eine unvergeßliche Stunde mit dem Freunde, in der ihm dieser ein erschütterndes Geständnis machte. In der musikalischen Welt war es damals schon seit langem aufgefallen, daß Rubinstein in seinen Konzerten nur seine eigenen Sachen spielte, weshalb ihn Bösendorfer, gestützt auf seine langjährige Freundschaft, um Aufklärung darüber bat. Mit Tränen in den Augen gestand ihm nun Rubinstein, daß es die Gedächtnisschwäche sei, die ihn nötige, nur eigene Kompositionen zu spielen, die Angst, bei der Wiedergabe fremder stecken zu bleiben.

Zu den schönsten Erinnerungen seines Lebens zählt Bösendorfer die Anfänge des Wagnertums in Wien. Sie sind für alle Zeit mit dem Bösendorfer-Saal verknüpft. Denn hier fanden die ersten Konzertaufführungen aus Wagners „Nibelungenring" statt, und dieser Saal ist darum die Wiege des Wiener Akademischen Wagner-Vereines. Der musikalische *spiritus rector* dieser ersten Wiener Wagner-Veranstaltungen war aber Felix Mottl. Ging es allen ersten Wagner-Gemeinden schwer genug, so hatte die Wiener mit schier unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen. Der heutige Münchener Generalmusikdirektor erwies sich jedoch als ein würdiger Jünger des Bayreuther Meisters. Er ließ sich durch nichts abschrecken. Als der ursprüngliche Plan, ein kleines Orchester einzuüben, dadurch in die Brüche ging, daß fast jeden Tag ein anderer von den mit Müh und Not aufgetriebenen Musikern davonlief, weil er bessere Bezahlung gefunden hatte, entschloß sich Mottl, zum Klavier Zuflucht zu nehmen. Schließlich erlebte er die Genugtuung, daß der erste Wagner-Abend am 9. Dezember 1873 zustande kam. Diesem folgte am 9. Februar 1874 der zweite, der über das Schicksal des Wiener Akademischen Wagner-Vereines entschied. Es war der „Walküre"-Abend, an dem die Materna die Sieglinde, Scaria den Hunding und Labatt den Siegmund sangen. Mottl und Paumgartner begleiteten auf zwei Klavieren. Obschon das Publikum zum überwiegenden Teil aus „überzeugten Wagnerfeinden" bestand, so war der Erfolg doch ein ganz außerordentlicher: der Schöpfer des „Ring" hielt an diesem Abend seinen triumphierenden Einzug in die Stadt Hanslicks.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



I. Aus österreichischen Blättern

DER MERKER (Wien), 1909, Heft 3 und 4. — Über Musik handeln die folgenden Aufsätze: Heft 3: Arthur Seidl veröffentlicht einen Aufsatz „Zur Propädeutik der Musik", der sich an eine Abhandlung von Eugen Kalkschmidt (in der „Frankfurter Zeitung") und eine von Karl Storck (im „Türmer") anschließt. Die genannten Autoren forderten eine „mehr handwerkliche Vorbildung der Kunstschüler"; Seidl spricht nun die Ansicht aus, daß auch von den Schülern einer „Schauspielakademie" „einige Jahre subalternen Theaterdienstes" gefordert werden könnten. Unter Hinweis auf die Erfolge der Jaques-Dalcroze'schen Methode deckt Seidl dann die Vorteile einer solchen rhythmisch-gymnastischen Vorbildung der Schüler von Musikakademieen auf. Besonders hebt der Verfasser hervor, daß, wenn die Schüler zuerst einen zwei bis drei Jahre währenden Unterricht nach der Jaques-Dalcroze'schen Methode erhalten, leichter zu erkennen sei, ob sie zum Beruf des Musikers begabt sind oder nicht. Dem Aufsatz sind zwei Kunstblätter beigegeben, „die einige Übungen nach dieser Methode veranschaulichen". — Eine Musikbeilage, die „Eine ungedruckte Fassung von Schuberts ‚Pilgrim'" wiedergibt, wird von Richard Heuberger in einem kurzen Aufsatz erläutert. — Max Brod fordert in dem Aufsatz „Das Berlioz-Theater" nach eingehenden Schilderungen der Eindrücke, die er von Berlioz' Werken empfängt, ein eigenes Berlioz-Theater, das das „zweite Bayreuth" werden müsse. — Georg Kaiser schreibt in dem Aufsatz „Ein unbekannter Brief Webers an Ignaz Franz Castelli" eine ausführliche Erläuterung dieses Briefes, der hier auch abgedruckt wird. — Vorschläge zur Verbesserung der Opernübersetzungen veröffentlicht Richard Batka unter der Überschrift „Opernitalienisch und Operndeutsch". — Heft 4: José Vianna da Motta weist in der Abhandlung „Das Problem der modernen Klaviertechnik" darauf hin, daß die Lehrer der „natürlichen Technik" zugeben, „daß Künstler wie Liszt, Rubinstein, Bülow ‚richtig' spielten", und daß nur „nicht ebenso gelehrt" werde, „wie der Künstler spielt". Dazu bemerkt er: „Dann muß man aber die Worte nicht so hoch hinaufschrauben, dann soll man nicht so sensationell von neuer natürlicher Technik reden, sondern einfach von einer neuen Methode ... Um die neue Erklärung eines Altbekannten handelt es sich, nicht um eine neue Entdeckung." „Dieses schon könnte ein großes Verdienst sein, wenn man mit etwas mehr Besonnenheit und — Sachkenntnis zu Werke ginge." Der Verfasser meint, die Hauptvertreter der neuen Partei hätten „sich sonst gar nicht künstlerisch hervorgetan, weder als Ausführende noch als Pädagogen ... irgendwelche Erfolge aufzuweisen. Dann bespricht da Motta sehr lobend das Buch „Das Problem der modernen Klaviertechnik" von Eugen Tetzel, dem er das Verdienst zuschreibt, „die neue Lehre berichtigt" zu haben. — Auch Hugo Botstiber veröffentlicht hier einen Aufsatz über „Rhythmische Gymnastik" (mit Kunstbeilage). — „Richard Wagner und die Gräfin Pourtalès" von Erich Kloß. — „Vom Münchner Künstler-Theater" von Max Morold. — „Aus meinem Leben. II." von Angelo Neumann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 2., v. 24. Okt. u. v. 13. Dez. 1909. — Gelegentlich der Aufführung von Cornelius' „Barbier von Bagdad" veröffentlicht Julius Korngold einen interessanten Aufsatz (2. X.). Er sagt, daß dieses Werk und Goetz' „Bezähmte Widerspenstige", bie beide zu den wertvollsten deutschen komischen Opern zu zählen seien, ein „gleiches Geschick" hätten, da beide wohl die Anerkennung der Kritik fänden, aber auf das Theaterpublikum wenig Anziehungskraft ausübten. „Pflicht erster Opernbühnen ist es, ihnen ihren Platz auf dem Theater ohne Rücksicht auf die Lebhaftigkeit der Nachfrage einzuräumen, Aufgabe der Kritik, sie immer wieder herbeizurufen und zu begrüßen." Der Verfasser beleuchtet den menschlichen und künstlerischen Charakter Cornelius', sowie sein Verhältnis zu Wagner. „Halb Musiker, halb Dichter, oder eigentlich ganz Musiker und ganz Dichter, schien er wie bestimmt zur bedingungslosen Unterwerfung unter Wagners ästhetische Gesetzgebung. Gleichwohl blieb er zeitlebens mehr im Sinne Schumanns poetischer Musiker als in jenem Wagners, übte überhaupt ehrlichste innere Notwehr gegen den magischen Bann des ‚Tristan'-Komponisten. Ein merkwürdiger Wagnerianer, der sich in seinem eigenen Schaffen bewußt gegen Stil und Tonsprache des schwärmerisch Verehrten sträubte, im ‚Barbier von Bagdad' ganz besonders. Schon Bülow empfand, daß eine einzige Seite des ‚Barbier' mehr Geist und Musik atme, als sämtliche Schweißprodukte der ‚Wagnerianer'. Aber keine einzige Seite enthält Wagnerische Musik . . ." Es folgt nun eine eingehende Besprechung des ganzen Werkes. Dann berichtet Korngold kurz über die Bearbeitung der Instrumentation durch Mottl und Levi, durch die das „Wagnerische", das „dem ‚Barbier' so fremd" sei, „in dessen Orchestrierung gelangt" sei, sowie über Max Hasses Bemühungen, die Original-Partitur als die „stilgemäßere" zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Am Schluß sagt Korngold, daß er in Übereinstimmung mit dem Sohn des Komponisten: Karl Maria Cornelius glaube, daß „das Werk ein Leckerbissen für Feinschmecker bleiben werde" und „sich auch wohl mehr für kleinere Opernhäuser eigne". Aber er hebt hervor, daß sich „in nachwagnerischer Zeit der Kreis ‚feinschmeckerischer' Opernhörer beträchtlich erweitert" habe und meint, daß viele Hörer, die die Oper nach dem Studium des Klavier-Auszuges zweimal anhören, sie auch öfter zu hören wünschen werden. — Georg Richard Kruse berichtet über das Schicksal von „Lortzings ‚Andreas Hofer'" (24. X.). Im Jahre 1833 wurde die Aufführung dieses Werkes von der Wiener Zensur verboten, und erst 36 Jahre nach Lortzings Tod, im Jahre 1887, wurde es, in der Bearbeitung von E. N. von Reznicek, in Mainz zum ersten Male aufgeführt. Diese Bearbeitung nennt Kruse eine so „weitgehende", daß es „eigentlich doch nicht der Lortzing'sche ‚Hofer' war, den man gab". Der Verfasser widerspricht dem Urteil, daß die Lortzing'sche Gestaltung des „Hofer" eine „dilettantische" sei. „Auch in der Originalpartitur des ‚Andreas Hofer' ist die routinierte Hand des Könners unverkennbar, und das Instrumentalbild weist neben der bei Lortzing gewohnten Klarheit und Sauberkeit die kluge Verwendung der Mittel auf. Pikante Orchesterscherze und Effekthaschereien sind natürlich — hier auch durch die Schlichtheit des Stoffes — bei Lortzing ausgeschlossen. Aber schon die charakteristische Begleitung der ‚Arie' des Hofer . . . zeigt nicht den an der Schablone haftenden, sondern einen gestaltenden Musiker." Eingehend bespricht Kruse dann das Textbuch Lortzings, sowie die Bearbeitung E. N. von Reznicek's und empfiehlt besonders den Vereinen die Aufführung des Stückes. — Gelegentlich der Aufstellung der Marmorbüste Marie Wilts im Wiener Hofopernhaus veröffentlicht —r unter dem Titel „Erinnerungen an Marie Wilt" (13. XII.) eine Lebensbeschreibung der Sängerin, die das Schicksal „aus dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tiefsten Elend zur glänzendsten Höhe erhob, um sie dann wieder in trauriges Dunkel hinabzustoßen".

DEUTSCHE ARBEIT (Prag), IX. Jahrgang (1909—10), Heft 1. — Erich Steinhard berichtet in dem Aufsatz „Zur Musikkultur Böhmens im galanten Zeitalter", nach kurzen Bemerkungen über das 16. und 17. Jahrhundert, eingehend über die Musikpflege in Böhmen im 18. Jahrhundert, besonders über den Musikunterricht in den Landschulen, die Hauskapellen und die „Dilettanten-Akademieen" der Adeligen, das Los der böhmischen Musiker, die zum großen Teil dem Stande der Diener angehörten, und von denen viele, um sich eine würdigere Stellung zu verschaffen ihre Heimat verließen, daher schon in jener Zeit zahlreiche böhmische Instrumentalisten in andern Ländern zu finden waren. Der Verfasser führt manche interessante Stellen aus Schriften von Zeitgenossen, besonders von C. Burney und Joh. Friedr. Reichardt, an. Dann versucht Steinhard den „historischen Nachweis" zu führen, „daß die überwiegende Mehrheit der tüchtigen Instrumentalisten in Böhmen und der in allen Ländern Europas wirkenden aus Böhmen den deutsch-böhmischen Grenzgebieten entstammt", daß also die meisten Musiker aus Böhmen nicht Tschechen waren. Im letzten Abschnitt wendet Steinhard sich gegen die Behauptung, daß am Ende des 18. Jahrhunderts die Musikpflege in Böhmen zurückgegangen sei, und daß vornehmlich Josef II. dieses verschuldet habe. Allerdings sei eine „Trübung" der Produktion der kirchlichen Musik in allen deutschen Ländern in jener Zeit unbestreitbar; aber weder die Produktion noch die Kultur der profanen Musik sei damals zurückgegangen; es sei nur eine Änderung der Gattung eingetreten, „da an Stelle der reinen Instrumentalmusik . . . die Theatralmusik" getreten sei. Das wichtigste Ergebnis seiner Untersuchungen über die Musikproduktion und die Musikpflege in Böhmen „am Ende des galanten Zeitalters" faßt er in den folgenden Schlußsätzen zusammen: „Während die frühere [Musikkultur] dem Lande: den Dörfern und einsamen Fürstensitzen entsprang, und in den Landschulen, Chorstiftungen und adeligen Hauskapellen zum Ausdruck kam, werden nun die Städte, insbesondere die Hauptstadt Prag, der fruchtbare Boden für die Kirchenchöre, für die Oper, für die Institution der öffentlichen Konzerte, und wir bemerken nun allenthalben die Basis einer neuen Musikkultur."

II. Aufsätze in Wochen- und Monatsschriften zu Joseph Haydns 100. Todestage

Zahlreiche in Tagesblättern erschienene Gedenkartikel haben wir in Heft VIII, 23 angezeigt.

DIE GEGENWART (Berlin) vom 29. Mai. — In dem Aufsatz „Papa Haydn" spricht A[dolf] H[eilborn] die Ansicht aus, daß mit Richard Wagner „die Pöbelherrschaft des Blechs ihren Siegeszug begonnen", und daß die lärmende Musik Wagners „das Hirn der Allzuvielen verdörrt und ihr grobes Ohr vergiftet" habe, daß aber Haydn wieder „zur alten, sonnenhellen, jauchzenden Straße der Fürsten der Kunst" führe. Er erinnert daran, daß zu Haydns Zeit das Wort „Papa" anstatt „des harten Klanges ‚Vater'" „gang und gäbe" war, und daß daher in dem Worte „Papa Haydn" „das bewundernde Aufschauen zum Erzeuger, wie die herzliche, überströmende Liebe des Kindes" ausgedrückt sei.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE HILFE (Berlin), No. 22. — P[aul] Z[schorlich] bemerkt dagegen in dem Aufsatz „Zu Haydns Gedächtnis", daß das Wort „Papa Haydn" vielleicht „ursprünglich ein Superlativ von Respekt" gewesen sei, daß aber durch die heute vielfach übliche Anwendung des Wortes vom „guten Papa Haydn" „die Grenze einer vertraulichen Verehrung bereits überschritten" werde, daß „etwas Überlegenes, Herablassendes" in diesem Worte liege. Er meint, daß die Brücken, die „aus unserer Zeit hinüber in die seinige" führen, „doch ein wenig morsch geworden" seien und vielleicht „eines Tages ... nicht mehr halten wollen".

LUGINSLAND (Halle a. d. Saale), No. 8. — Wilhelm Hülcker sagt am Schluß des ausführlichen Aufsatzes „Joseph Haydn", daß Haydn „für seine Zeit ein ebenso kühner Neuerer war, wie vor einem Menschenalter Richard Wagner, wie in unseren Tagen Strauß und Reger".

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig) No. 3438, vom 20. Mai. — Arthur Smolian bespricht in dem ausführlichen Aufsatz „Von den Festgaben zum Haydn-Jubiläum" mehrere neue Bücher und Ausgaben von Musikalien. — Richard Wallaschek's reich illustrierter Aufsatz „Joseph Haydn" schließt mit den Worten: „Kein Stürmer und Dränger ist er gewesen, keiner, der mit den Göttern hadert und unser tiefstes Leid im Innersten erfaßt, aber ein mildes Gestirn, das freundlich am wolkenlosen Himmel glänzt und unsere trüben Stunden erheitert. Haydn ist der helle Tag, in dessen Sonnenwärme die junge Saat aufblüht und erstarkt, um den drohenden Stürmen zu trotzen und in den kommenden Zeiten zu reifen." — „Haydn in Eisenstadt" von Alfred von Ehrmann. — „Haydns Stellung in dem musikalischen Österreich seiner Zeit" von Karl Fuchs. — Leopold Schmidt bezeichnet es in dem Aufsatz „Zum hundertsten Todestage Josef Haydns" als eine „Aufgabe der Geschichtschreibung", die Erkenntnis zu verbreiten, daß Haydn „gar nicht der ‚Papa', als den ihn die Erinnerung festgehalten, auch nicht der harmlos naive Mensch und Künstler" war, „als den ihn die Überlieferung hinzustellen beliebt". „Wir wissen ... längst, daß Haydn, zum mindesten in seiner Jugend, ein Stürmer und Dränger gewesen, daß er immer ein spekulativer Kopf, ein bewußt schaffender Künstler geblieben und für seine Zeit ein Neuerer allerersten Ranges war". „Nach hundert Jahren also wächst uns die Gestalt Haydns zu immer gewaltigeren Umrissen, je mehr wir der Empfindung für die Schönheiten seiner Werke das Gefühl für die reformatorische Bedeutung seines Wirkens gesellen lernen. Wie alle Großen, hat Haydn über seine Zeit hinaus und im Kampfe mit ihr gelebt." — In dem Aufsatz „Über Joseph Haydn" veröffentlicht Angelo v. Eisner-Eisenhof „einige anekdotische Daten" aus dem Leben des Meisters.

DER TÜRMER (Stuttgart), Juni-Heft. — Karl Storck hebt in dem Aufsatz „Joseph Haydn", der eine ausführliche Beschreibung des Lebens und Schaffens des Meisters enthält, hervor, daß Haydn nicht ohne schweren Kampf in „den Besitz seiner heiteren Kunst", sondern „nur als kühn vorwärts Drängender, als wagender Neuerer in dieses sonnige Land gelangt" ist. Daß seine sonnige klare Kunst nicht die inneren und äußeren Kämpfe seines Lebens widerspiegelt, erklärt der Verfasser dadurch, daß Haydn durch seine Kunst den „Mühseligen und Beladenen eine Quelle der Erfrischung" verschaffen wollte, wie aus den eigenen Worten des Meisters hervorgeht.

DIE WAGE (Wien), vom 29. Mai [No. ?] und No. 23. — An Max Vancsa's Aufsatz „Josef Haydn" ist besonders die Stelle bemerkenswert, in der er die Ansicht ausspricht, Haydn sei „auch der Vater der modernen Programm-Musik", obwohl es auch „schon vor ihm Versuche dieser Art gegeben" habe. Max Vancsa berichtet über die Haydn-Feier auf dem Musikkongreß („Die Haydn-Woche").

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

89. **Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim.** Herausgegeben von Andreas Moser. Zwei Bände (Briefwechsel-Sammlung, Band 5 und 6, brosch. je Mk. 5.—). Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin.

Wenn auch durch die Mosersche Biographie Joachims und Kalbecks Brahms-Buch schon zahlreiche Stellen aus dem Briefwechsel der beiden Künstler bekannt geworden sind, so enthält doch die vollständige Veröffentlichung dieses Dokuments einer vierundvierzigjährigen Freundschaft für den Musikfreund so viel Interessantes und Belehrendes, daß diese Publikation der Deutschen Brahms-Gesellschaft im höchsten Grade willkommen geheißen werden muß. Sie legt auch das beste Zeugnis ab für die große Verehrung, die beide Freunde Robert Schumann über das Grab hinaus ebenso wie seiner Gattin Klara ständig entgegengebracht haben. Zunächst erscheint übrigens Joachim durchaus als der Gebende; er ist der Erfahrenere, seinem künstlerischen Urteil ordnet sich Brahms willig unter, an der Gestaltung der Brahmsschen Kompositionen nimmt er den regsten Anteil, oft übt er eine strenge Kritik. So schreibt er z. B. über das Klavierquintett, das ursprünglich ein Streichquintett mit zwei Violoncelli war und dann erst noch zu einer Sonate für zwei Klaviere wurde, im Jahre 1863: „Ungern gebe ich das Quintett aus den Händen, ohne es Dir vorgespielt zu haben. Es wäre das beste, ja das einzige Mittel gewesen, Dir dabei zu nützen. Denn an Einzelheiten schulmeistern mag ich bei einem Werk nicht, das in jeder Zeile Zeugnis einer fast übermütigen Gestaltungskraft gibt, das durch und durch voll Geist ist. Klangreiz, um's annähernd mit einem Wort zu bezeichnen, ist's, was mir dran zum ungetrübten Genuß fehlt. Und ich meine, bei ruhigem Anhören müßte Dir das auch fühlbar werden." Sehr interessant ist die Korrespondenz über das Brahmssche Violinkonzert, das, wie wir durch diese Veröffentlichung erfahren, ursprünglich vier Sätze hatte; an Stelle der beiden mittleren hat Brahms schließlich das jetzige Adagio gesetzt. „Natürlich waren es die besten", schreibt er von den ausgelassenen Sätzen. Einmal fragt er sogar: „Ist das Stück denn, kurz gesagt, überhaupt gut und praktisch genug, daß man es drucken lassen kann?" Ungemein wichtig erscheint mir, daß Brahms zu Joachim als Komponisten mit größter Hochachtung, ja Bewunderung aufschaute. Sicher ist, daß der große Geiger später nur aus zu großer Bescheidenheit der Komposition fast ganz den Rücken kehrte. Brahms schreibt ihm (12. September 1854): „Nicht begreifen kann ich, wie Du Interesse finden kannst an meinen Sachen, an Variatiönchen und Sonätchen wie meine!! Ich sehe Dich immer lebendig vor mir, wenn ich Deine Sachen spiele, tief bewegt, hoch erhoben, als ob Du eben es schafftest." Diese Stelle ist nicht etwa ironisch aufzufassen, wie aus der folgenden (Februar 1855), womöglich noch klarer, hervorgeht: „Es geht mir mit Deinen Werken wie mit Beethoven. Wenn ich eine neue Symphonie oder Ouvertüre kennen lernte, so erfüllte sie mich lange Zeit ganz und gar. Alles andere war nur Arabeske um das große schöne Bild. So gehts mir mit Deinen Werken... Wie drängte es mich oft Dir zu schreiben, wenn ich recht lange ein Werk mit immer größerem Staunen angesehen hatte, doch konnte ich's nicht; ich weiß auch nicht mehr zu sagen, als daß ich alles immer mehr bewundere und liebe. Die volle warme Liebe ist eigentlich erst eingezogen, nachdem ich lange angestaunt hatte... So gewaltig hat wohl noch niemand Beethovens Feder geführt... Ich bitte Dich, sieh das gewaltige Crescendo von Deinem op. 1 bis jetzt. Wohin soll denn das führen? Wohl über alle sieben Himmel hinweg! Ich wünschte, Du wüßtest nur halb, wie mich Deine Sachen erfüllen und mit welcher Liebe und mit welchen Hoffnungen ich an Dich denke." Für Joachims ursprünglichen Standpunkt sehr charakteristisch ist seine Äußerung vom 5. September 1854: „Ich hab' viel neue Arbeiten vor — ich sehne mich so sehr nach äußerer Ruhe, um endlich meiner inneren, immer fortarbeitenden Unruhe zu genügen! Es ist doch ein göttliches Glück, Musikus zu sein." Manche feine ästhetische Bemerkung Joachims begegnet uns. So schreibt er 1857: „Was ist Musik sehen und über Musik schreiben! Ausgestopfte Vögel in künstlichen Bäumen! Spielen und Hören, Aus- und Einatmen!" Reizend und höchst treffend erscheint mir auch sein Vergleich: „Was ist Sehen gegen Hören! Der Gruß einer Geliebten statt Blick und Kuß." Daß der Leser auch manches recht Überflüssige, vor allem Geschäftliches über Konzerte mit in den Kauf nehmen muß, ließ sich bei der Publikation nicht vermeiden; mitunter wird er auch genötigt sein, die Partitur eines Werkes, über das gesprochen wird, zum Verständnis zur Hand zu nehmen. Für die zweite Auflage, die dieser Briefwechsel sicherlich erleben wird, sei angemerkt, daß der im zweiten Bande S. 257 genannte Verleger Adolf Fürstner war, und daß dieser tatsächlich die handschriftliche Originalpartitur des Schumannschen „Manfred" der Berliner Königlichen Bibliothek geschenkt hat. Wilhelm Altmann

90. **A. W. Ambros:** Geschichte der Musik. IV. Band, 3. verbesserte Auflage. Durchgesehen und erweitert von Hugo Leichtentritt. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1909. (Mk. 15.—).

Durch Hugo Leichtentritts gewissenhafte, nicht nur ergänzende und korrigierende, sondern auch mit eigenen Forschungsergebnissen reich durchsetzte Revisionsarbeit ist der vierte Band der bekannten Ambrosschen Musikgeschichte zu einem zuverlässigen Nachschlagebuch für die Geschichte der italienischen Musik von 1550 bis 1650 geworden. Gerade diesem Bande hafteten vordem mancherlei Mängel an, und namentlich die Vor- und Kindheitsgeschichte der Oper war von Ambros einseitig und unter lückenhafter Kenntnis des Materials beurteilt worden. Nunmehr steht das Kapitel auf der Höhe und hat nahezu den doppelten Umfang erreicht. In gleicher Weise sorgsam durchgearbeitet und um eine Fülle neuen Materials bereichert sind die Abschnitte „Die Zeit des Übergangs" und „Der monodische Stil in Rom", wo reichliche und gut gewählte Notenbeispiele der textlichen Dar-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stellung zu Hilfe kommen. Ganz neu und aus eigenen Studien hervorgegangen ist das letzte Kapitel des Buches über den monodischen Kammermusikstil in Italien bis 1650, das wir als die bis jetzt ausführlichste Darstellung der in Frage kommenden Literatur begrüßen dürfen. Es zeigt sich wiederum, daß Sterne erster Größe, wie Peri, Caccini, Monteverdi, Gagliano, nicht nur ein Heer solcher zweiter Größe mit sich führten, sondern daß neben ihnen Meister von mindestens der gleichen Tiefe und Meisterschaft im deklamatorischen und harmonischen Satze existierten. Proben, die der Bearbeiter einstreut, legen überraschende Zeugnisse für die Ausdruckskraft ihrer Gesänge ab, deren harmonische Kühnheiten man, wie richtig hervorgehoben wird, bisweilen nur mit dem Apparat moderner Analytik erklären kann. Ein weiteres Eingehen auf die interessanten Ausführungen Leichtentritts verbietet sich an dieser Stelle. Der ganze Band, wie er sich jetzt gibt, repräsentiert jedenfalls ein monumentales Stück Forscherarbeit und wird wohl längere Zeit unter den dieselben Stoffgebiete behandelnden Werken den ersten Rang einnehmen. Daß er in der neuen Gestalt nicht auch ohne fruchtbare Anregungen auf unser praktisches Musikleben bleiben wird, ist sicher zu erwarten. Arnold Schering

91. **Hermann von Hase:** Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.50).

Ein interessantes kleines Büchlein! Es zeigt uns Haydn nicht nur als den „freundschaftlichen und gefälligen Mann", als den Christoph Gottlob Breitkopf ihn schildert, sondern auch als einen recht tüchtigen Geschäftsmann. Besonders amüsant ist hier ein „kleiner liebenswürdiger Schwindel", den er wegen der Höhe des Honorars der „Jahreszeiten" mit der Firma in Szene setzt. Trug er sich nämlich ursprünglich mit der Absicht, je einen Verleger für Deutschland, England, Frankreich und Rußland zu finden, der ihm jeder 2000 Gulden zahlen sollte, so schreibt er am 3. Juli 1801 an Griesinger: er wollte sich von André los machen und verlange deshalb von Härtel 4500 Gulden in Wiener Banko. Breitkopf & Härtel gingen auf diesen und eine Anzahl anderer (für uns nebensächlicher) Vorschläge ein, aber schon am 10. Juli schreibt Haydn an Griesinger, Hofmeister aus Leipzig sei bei ihm gewesen „und forderte von mir mit einer gewissen Gravität die Partitur derer Jahreszeiten gegen augenblicklicher Erlegung des Geldes, wenn ich auch 5000 Gulden dafür verlangte". So spielte er einen Verleger gegen den anderen aus, steigerte sein Honorar um 500 Gulden — und erhielt es auch von Breitkopf & Härtel. Durch solche kleine menschliche Züge rücken uns große Geister näher, und oft erleuchtet eine einzige kleine Erzählung den Charakter eines Künstlers mehr und heller, als es die feinste psychologische Analyse tun könnte. Wie hübsch ist zum Beispiel die folgende Geschichte. Breitkopf & Härtel (ich nenne sie der Kürze halber im folgenden „die Firma") wollten Frau Haydn ein Geschenk machen. Haydn aber protestierte dagegen: „Ich liebe mein Weib, es fehlt ihr an nichts, aber sie hat keine Verdienste, die Belohnung verdienen. Ich verlange nichts und lade auch nicht gern Verbindlichkeiten auf mich." Trotzdem schenkte die Firma ihm einen Brillantring. Darüber war er beschämt und erfreut und sagte: „Ich bin wie ein Kind; Geschenke von der Art sind mir angenehmer als große Geldsummen." Damit stimmen auch ein paar andere Geschichten überein, in denen es sich ebenfalls um Geschenke der Firma handelt; einmal sind es seidene ostindische Schnupftücher, einmal bunte seidene Strümpfe (weiße trug er nicht) und andere Toilettenstücke, und immer war Haydn herzlich erfreut und dankbar dafür. — Dem kleinen Schriftchen sind auch einige Reproduktionen beigegeben: das Kiningersche Haydn-Bild von 1799 und das von Arndt vom Jahre 1812; ferner ein Brieffaksimile, verschiedene Titelkupfer und einige Autographen, die freilich so klein geraten sind, daß sie wenig Wert haben. Außerdem hat das Buch einen Anhang, in dem auf die erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Haydns Werken hingewiesen wird.

Dr. Max Burkhardt

92. **Richard Stöhr:** Praktischer Leitfaden der Harmonielehre. Verlag: Universal Edition, Wien 1909. (Mk. 2.—).

Es klingt schwer glaublich: Zu den unzählbaren Lehrbüchern dieses Faches hat Stöhr ein neues gefügt, das dankenswerte Eigenart aufweist. Zum Gebrauch für die Lehrerbildungskurse am Wiener Konservatorium verfaßt, hat sein Buch im praktischen Teil eine ungewohnte Ausgestaltung erfahren. Neben dem Ausführen von Generalbaßstimmen und Reduktion der Akkorde auf Generalbaßschrift bringt es die Anweisung zum Harmonisieren von Oberstimmen, sowie zu deren flüssiger Klavierbegleitung, zum freien Modulieren am Klavier (oder der Orgel), endlich zum Korrigieren der eigenen Arbeiten, alles höchst praktisch und faßlich. Bei einer Neuauflage dürfte zum Teil die Metrik der Kadenz durchgängiger berücksichtigt werden, auf Seite 15 finden sich solche mit der Tonika auf dem schlechten Taktteil. Ein kurzer Hinweis auf die Lehren der bekanntesten neuen deutschen Harmoniebücher: Riemann, Louis-Thuille, Capellen dürfte vielleicht gerade in Lehrerkreisen nicht unwillkommen sein. Die Anweisung zur Modulation ließe sich eleganter ohne Gebrauch der Rückmodulation gestalten, also z. B. in Dur von c nach a ohne den Umweg über h.

Dr. Max Steinitzer

93. **Wilhelm Kienzl:** Betrachtungen und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze. Verlag: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, Berlin 1909. (Brosch. Mk. 5.—)

Seinen beiden früheren gleichartigen Bänden „Aus Kunst und Leben" und „Im Konzert" läßt Kienzl, der Schöpfer des zu dauernder Beachtung durchgedrungenen „Evangelimann", hier einen dritten folgen. Mag auch im allgemeinen solchen Werken, die eine Sammlung von Tageskritiken und Aufsätzen über Zeitfragen darstellen, mit Recht nur vorübergehende Beachtung zuteil werden, so ist doch an Kienzls derartigen Schriften ein gewisses Etwas, das ihre Lektüre auch später noch genußreich machen kann: die starke Persönlichkeit und künstlerische Individualität, die aus ihnen zum Leser spricht. Ich möchte daher auch das Hauptgewicht nicht auf die zwar sehr sympathischen, aber vergänglichen „Kritischen Aufsätze" legen, die fast alle be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

deutenderen Neuerscheinungen der Opernbühne der Jahre 1908/09 berücksichtigen, sondern auf die allgemeinen künstlerischen „Betrachtungen" über Volkskunst, Männerchorgesang usw. und vor allem auf die „Persönlichen Erinnerungen" des Autors, die ein gewisses musikgeschichtliches Interesse beanspruchen dürfen.

Dr. Julius Kapp

MUSIKALIEN

94. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XIV. Jahrgang. Erster Teil. Michael Haydn: Instrumentalwerke. I. Bearbeitet von L. H. Perger. Verlag: Artaria & Co., Wien 1907. (Mk. 12.—)

Michael Haydn ist am 14. September 1737 zu Rohrau geboren, folgte seinem Bruder Josef nach Wien, sah sich wie dieser in seinen Erwartungen, durch G. Reutter Förderung zu finden, enttäuscht und studierte vorwiegend auf eigene Hand darauf los. Fux' Lehrbuch wurde seine Richtschnur in der Theorie; seine musikalische Phantasie schulte sich an den Werken K. Ph. Em. Bachs, Händels, Grauns u. a. Daneben war er eifrig auf allgemeine Bildung bedacht und las viel geschichtliche und geographische Werke neben den lateinischen Klassikern. 1757 war er in Ungarn als Kapellmeister beim Bischof von Großwardein, 1762 berief ihn der Salzburger Erzbischof Siegmund III. an seinen Hof. Von kurzen Reisen abgesehen hat Michael Haydn über 40 Jahre bis zu seinem Tode in Salzburg gelebt. Pergers Vorwort zu dem Bande stellt in geschickter Weise alle Einzelzüge des Lebens Haydns in Salzburg zusammen, aus ihnen ein nach Möglichkeit erschöpfendes Charakterbild des Mannes formend, der 1798 Lehrer Karl Maria von Webers werden sollte. Michael Haydn starb am 10. August 1806. — Seine Kirchenmusik lebt heute noch in der Kunst der katholischen Kirche. Die vor Zelters Männerchorschöpfungen entstandenen Männerquartette sind heute ganz vergessen. Perger rühmt an den Vokalwerken die vorzügliche Behandlung der Sprache. Die Veröffentlichung der Kirchenmusik Haydns ist für später vorgesehen. Der vorliegende Band enthält eine Auswahl von Instrumentalkompositionen. Haydn ist kein Bahnbrecher gewesen; seine von Fleiß, Sorgfalt und künstlerischem Ernst zeugenden Instrumentalwerke haben aber dadurch, daß sie den neuen Formen der Kunst den Weg bahnen halfen, Bedeutung gewonnen. Die Satzweise ist meist homophon, einige Symphonieen u. a. m. weisen abschließende, meisterhaft gearbeitete Fugati auf; ganz selten begegnet man Ansätzen energischer thematischer Arbeit, wie denn überhaupt die Werke oft wohl nur als tastende Versuche, sich in neuen Formen zurecht zu finden, anzusehen sind. Haydns Harmonik ist im ganzen genommen sehr einfach. Eine bemerkenswerte innere Entwicklung hat er nicht durchgemacht. Am meisten können heute noch seine Adagios und Menuette wirken. Michael Haydn jetzt schon dem ganzen Umfange seines Wirkens nach in die geschichtliche Entwicklung der Kunst einzugliedern, geht nicht an. Weder das Verhältnis zu den Mannheimern, noch zu seinem großen Bruder läßt sich zurzeit schon übersehen. Pergers sorgfältige Arbeit ist mit Freude zu begrüßen. Sie enthält weiter ein thematisches Verzeichnis der Symphonieen, Konzerte usw. Der Musiktext bringt zwei Symphonieen, einen „Türkischen Marsch", Menuette, Divertimenti und ein Quartett. Den Band schließt der Revisionsbericht. Wilibald Nagel

95. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XVI. Jahrgang. Erster Teil. Heinrich Ysaak: Choralis Constantinus II. Bearbeitet von Anton von Webern. Samt Nachtrag zu den weltlichen Werken. Bearbeitet von Johannes Wolf. Verlag: Artaria & Co., Wien 1909. (Mk 21.—)

Dieser zweite Teil von Heinrich Ysaaks Hauptwerk enthält in fünfundzwanzig Stücken die Offizien für die Hauptfeste des Kirchenjahres und für die Feste der Heiligen Geberhardus, Pelagius, Martinus, Konradus und der Maria Magdalena, repräsentiert somit den ersten monumentalen Versuch, das Graduale des ganzen Kirchenjahres für Chorgesang zu komponieren. Wie der Herausgeber hervorhebt, basiert die Kunst Ysaaks in erster Linie auf der polyphonen Satzweise der Niederländer, läßt jedoch beim Vergleich mit seinen unmittelbaren Vorgängern nicht unerhebliche Fortschritte erkennen. „Gegenüber Okeghem oder Jacobus Hobrecht herrscht bei Ysaak eine viel größere Lebendigkeit und Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen. Die Steifheit des Satzes, die durch jene ‚Note gegen Note'-Führung der Stimmen bewirkt wird, durch jene fortwährende Gleichzeitigkeit, so daß diese Stimmen wie eine undurchdringliche Masse erscheinen, ist in Ysaaks Meisterwerk restlos verschwunden. Wir erleben hier jene wunderbare Wirkung polyphoner Tonkunst, die dadurch erzielt wird, daß die Stimmen wohl ganz gleichberechtigt nebeneinander hergehen, aber daß doch immer die, welche an ihrer Entwickelung an Bedeutung gewinnt, in den Vordergrund tritt, und daß während der Abnahme dieser bereits eine neue hervorzutreten beginnt, kurz: durch feine Gliederung der Stimmen im Nebeneinander. Heinrich Ysaaks Nachfolger sind im Prinzipe über seine Polyphonie nicht hinausgekommen. Was sie weiter und zu Ende führten, war die gänzliche Reinigung des Satzes von manchen ihm auch noch bei Ysaak und seinen Zeitgenossen anhaftenden Steifheiten." Wichtig erscheinen mir noch zwei Eigenheiten der Kunst Ysaaks, deren der Herausgeber ebenfalls gedenkt: die Ankündigung des allmählich erwachenden und sich belebenden harmonischen Empfindens — eines der großen Angelpunkte in der Entwickelung musikalischen Denkens. Gibt es sich bei Ysaak auch nur andeutungsweise zu erkennen, so zeigt es sich immerhin bereits in der Bildung begriffen und bereitet auf die großartige Stilwandlung der Palestrina-Zeit: die Abklärung der zum virtuosen Selbstzweck ausartenden Polyphonie durch die Harmonie vor. Bemerkenswerter noch ist der Hinweis auf die künstlerische Bewußtheit in der Anwendung von Klangschattierungen. Gerade unserer Zeit, deren Bevorzugung der Farbe oft als verächtliche unwürdige Schwäche bezeichnet wird, tut die Kenntnis der Tatsache not, daß Streben nach koloristischer Wirkung der Musik in jeder Entwickelungsphase eigen ist. Denn die Musik ist ihrem ganzen Wesen nach eine

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

koloristische Kunst, und wenn diese Tendenz in der Gegenwart, dank der reichen Ausdrucksmittel, die wir besitzen, unverhüllt zutage tritt, so ist sie früheren Zeiten doch keineswegs fremd gewesen. Überaus interessant ist es zu beobachten, wie gerade die alte a cappella-Vokalmusik, trotz der Beschränktheit der zur Verfügung stehenden Mittel, Farbenreize zu entfalten sucht. Nicht nur in der wechselnden Zusammenstellung der Stimmen, in der Verschiedenheit der Mischungen offenbart sich dieses Streben. Der Klangsinn der Alten berechnet sogar mit erstaunlichem Raffinement die Wirkungen der verschiedenen Register einer einzelnen Stimme und verwendet sie künstlerischen Absichten gemäß. — Der Band, dem der Bearbeiter Anton von Webern ein interessantes, erläuterndes Vorwort und einen ausführlichen Revisionsbericht beigegeben hat, enthält noch den Nachtrag zu den von Johannes Wolf im Jahrgang XIV, Band I edierten weltlichen Werken Ysaaks nebst eingehender Quellenangabe. Was ich an dieser, an sich durchaus verdienstlichen Arbeit auszusetzen habe, bezieht sich nicht auf besondere Mängel des vorliegenden Bandes, sondern auf das in der ganzen „Denkmäler"-Serie durchgeführte Prinzip der Notation in den alten Schlüsseln. So gerechtfertigt dieses Verfahren vom Standpunkt des Philologen aus erscheinen mag, unbestreitbar wird dadurch der Interessentenkreis von vornherein gewaltsam beschränkt. Manchem Musiker, der sich gern in die ältere Literatur vertiefen möchte, verleidet die mühevolle Entzifferungsarbeit, der unaufhörliche Wechsel verschiedenartigster Schlüssel die eingehende Beschäftigung mit den „Denkmälern". Ich finde in dieser unbeabsichtigten Erschwerung einen Widerspruch mit dem Sinn des Unternehmens, durch das die Erzeugnisse früherer Zeiten der Gegenwart doch erschlossen, nicht aber verbaut werden sollen.

96. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XVI. Jahrgang. Zweiter Teil. Johann Georg Albrechtsberger: Instrumentalwerke. Bearbeitet von Oskar Kapp. Verlag: Artaria & Co., Wien 1909. (Mk. 12.—)

Dieser, dem Instrumentalkomponisten Albrechtsberger gewidmete Band bringt zwei Symphonieen, mehrere Quartette, ein Quintett, sowie Orgel- und Klavierstücke (Präludien und Fugen) des als Lehrer Beethovens im Gedächtnis der Nachwelt weiterlebenden Wiener Domkapellmeisters. Ob die Veröffentlichung beweisen wird, „daß eine wesentliche Entwickelungsphase in der Musik wieder einmal an den Namen eines Österreichers geknüpft ist" (Vorwort des Bearbeiters), scheint mir zweifelhaft. Daß Albrechtsberger ein überaus tüchtiger, gediegener Musiker war, wußten wir schon früher. Daß sein Gesichtskreis weiter reichte, als man bisher annahm, daß er nicht nur der gelehrte trockene Schulmeister war, als den wir ihn aus Beethovens Leben kennen, beweist diese Veröffentlichung. Mehr aber keineswegs. Albrechtsbergers instrumentales Werk gibt wohl einen lehrreichen und interessanten Beitrag zur Geschichte seiner Zeit, bildet indessen kein notwendiges Glied in der Entwickelungskette. Wozu führt überhaupt dieses nachdrückliche Betonen der politischen Staatsangehörigkeit? Ist der ganze Streit um die Priorität der Wiener oder Mannheimer oder Norddeutschen nicht im Grunde herzlich überflüssig? Liegt die Annahme nicht viel näher, daß zu jener Zeit die Keime der neuen Sonaten- und Symphonieform überall in der Luft schwebten und bald da, bald dort, wo sie gerade von einer aufnahmefähigen Persönlichkeit empfangen wurden, Werke erzeugten, die den neuen Stil vorzubereiten halfen? Als eine solche Persönlichkeit erscheint auch Albrechtsberger in seinem Instrumentalschaffen, ein Vermittler zwischen alter und neuerer Kunst, wie so viele andere. Durchaus kein Bahnbrecher, keine Prophetennatur — er geht im Gegenteil sehr zaghaft zu Werke, spekuliert nur vorsichtig tastend mit modernen Mitteln und fühlt sich erst dann richtig in seinem Elemente, wenn er sich kontrapunktischen Formen zuwenden kann. Als Versuche, zwischen der strengen Polyphonie Bachs und der freieren Schreibweise der Neuzeit zu vermitteln, haben Albrechtsbergers Arbeiten, wie auch der Herausgeber bemerkt, historischen Wert, sagen wir besser: Kuriositätsreiz. Doch als Beethoven sich in späteren Jahren dem fugierten Stil mit lebhafterem Interesse zuwandte, war ihm die Erinnerung an die Klavier- und Orgelfugen des ihm persönlich wenig nahestehenden Lehrers Albrechtsberger sicher längst entschwunden. — Eine biographische Einleitung berichtet in zusammengedrängter, übersichtlicher Darstellung über den äußeren Lebensgang Albrechtsbergers, dessen Porträt dem Bande vorangesetzt ist. Über den Instrumentalstil und insbesondere den Klaviersatz Albrechtsbergers soll eine später folgende, einzeln veröffentlichte Spezialstudie des Bearbeiters Auskunft geben.

Paul Bekker

97. **Meisterwerke Deutscher Tonkunst:** Alessandro Poglietti: Arie mit Variationen für Klavier. Herausgegeben von Bruno Hinze-Reinhold. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—)

Aus den Denkmälern der Tonkunst in Österreich hat Bruno Hinze-Reinhold dieses Stück herausgegeben. Er will damit die Aufmerksamkeit auf einen ziemlich unbekannten Tonsetzer lenken, der bei der Belagerung Wiens von den Türken ermordet wurde. Erst Hugo Botstieber hat am genannten Ort Eingehenderes über Poglietti mitgeteilt. Die vorliegende Ausgabe, in der Belangloses weggelassen ist, ist reich, fast überreich mit Fingersätzen, Phrasierungsbögen und sonstigen Vortragsbemerkungen versehen und dadurch Freunden älterer Klaviermusik mundgerecht gemacht worden. Für eine entsprechende Ausstattung bürgt der Name des Verlags; nur das Titelblatt muß als besonders übel und geschmacklos angemerkt werden.

Dr. Hugo Daffner

98. **Heinrich Schenker:** Ein Beitrag zur Ornamentik, als Einführung zu Philipp Emanuel Bachs Klavierwerken in neuer kritischer Ausgabe. Verlag: Universal-Edition, Wien. (je Mk. 2.—)

Ich spreche zuerst vom Text und dann vom Kommentar. Schenker ist ein begeisterter Verehrer des Komponisten Ph. E. Bach, und er beklagt es, daß er heute nicht genügend geachtet wird. Sicher ist Ph. E. Bach für jeden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rhythmisch feinfühligen Musiker ein ganz eigenartiger Meister, weil man ein derart verfeinertes rhythmisches Empfinden nur noch bei den größten Genies wiederfindet. Ph. E. Bach ist dazu ein feinsinniger Melodiker, er hat Anmut, Ritterlichkeit, ja eine romantische Note in seinem Empfinden. Alle diese Züge treten aber in seiner Kunst nicht in der heute einzig beliebten und als echt und überzeugend gepriesenen naturalistisch aufdringlichen Tonart zutage, sondern sie geben sich nur — ähnlich wie bei Mozart — gleichsam wie aus einer höheren, abgeklärten Sphäre zu erkennen. Zu Ph. E. Bach werden daher heute noch viel weniger Menschen ein inniges Verhältnis gewinnen können, als zu Mozart. Denn wenn, was eine Tatsache ist, die Meisten heute den Klaviersonaten dieses Genies nicht allzuviel abzugewinnen wissen, so müssen sie an den weit komplizierteren und dabei weniger genialen Sonaten Ph. E. Bachs kalt vorübergehen. Ein echtes, tief gefühlsmäßiges Verstehen eines so unerhört verfeinerten motivischen Kleinlebens, wie Ph. E. Bach es zeichnet, setzt eine (auf einer seltenen, nur Wenigen angeborenen Begabung beruhende) Liebe und aus ihr erwachsende Kennerschaft solcher letzten Feinheiten rhythmischer Kleinkunst voraus. Ph. E. Bachs Motivbildungen werden gewiß so selten und von so wenigen ganz erlebt, als ein Bewußtsein für den künstlerischen Wert verschiedener Plattenzustände Rembrandtscher oder Whistler'scher Radierungen vorhanden ist. All das ist Kaviar fürs Volk und wird nie tägliches Brot werden. Ph. E. Bachs Kunst ist der letzte Ausläufer einer älteren rhythmischen Entwicklung, die in J. S. Bach gipfelte; sie birgt alles, was jene an Feinheiten sich erwarb, aber sie mischt bereits neue Elemente einer eben anhebenden Frühlingsströmung mit hinein, die eine Rückkehr zur Natur predigte, eine Rückkehr zur volkstümlichen schlichten Melodik. Schenkers Bach-Ausgabe ist als Textausgabe mustergültig, ein Zeugnis höchster kritischer Sorgfalt und künstlerischer Scheu. Ihr pädagogischer Wert liegt in der sorgfältigen Erläuterung der „Manieren", ihr pädagogischer Mangel in dem völligen Verzicht, die Motivgliederung mit modernen Mitteln, mindestens durch Richtigstellung der Taktstriche, klarer aufzudecken, als es die alten Meister für nötig hielten.

Schenker ist auch ein unbedingter Verehrer des Theoretikers und Pädagogen Ph. E. Bach. Sein Kommentar gibt einen erläuternden Auszug und eine Darstellung der Ansichten des Meisters über die Manieren, wie dieser sie in seinem Buch: „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" niederlegte. Auch diese Arbeit zeugt von seltenem Fleiße und größter Gewissenhaftigkeit. Wie weit diese Eigenschaften Schenker zu historisch unanfechtbaren Resultaten führten, das kann ich nicht beurteilen, da ich nicht Spezialist für Ornamentik bin. Dieses Kapitel ist wohl eins der verwickeltsten der ganzen Musik, und, wie mir scheint, auf rein historischem Wege, eben mangels genauer Quellenüberlieferung, überhaupt nicht zu lösen. Denn Ph. E. Bachs Buch ist nur für die in seinen eigenen Werken verwendeten Manieren zureichend. So wird man immer wieder in zweifelhaften Fällen die Entscheidung aus rhythmisch-theoretischen Erwägungen zu gewinnen trachten müssen. Und von dieser Grundlage aus ließe sich auch leichter eine klare Systematik der Verzierungslehre gewinnen. Alle Manieren sind nichts als — meist in Chiffre notierte — 1. Auflösungen des Motivschwerpunktes in eine weibliche Endung, oder 2. Unterteilungs-Auftaktsbildungen; das wichtigste für ihre Darstellung ist die richtige Einordnung in eine dieser beiden gegensätzlichen Kategorieen. Ist man sich erst einmal klar geworden, ob die Noten der Manier motivisch auftaktige Werte oder eine weibliche Endung darstellen, so wird man auch imstande sein sie so oder so geschmackvoll zu arrangieren. Das suchen natürlich auch Ph. E. Bach und Schenker dem Spieler klarzumachen, wenden aber beide einen gewaltigen Apparat von Worten auf, ohne dadurch wirklich Klarheit zu schaffen. Bachs wie Schenkers Aufführungen sind für die Mehrzahl der praktischen Musiker fast undurchdringlich, weil beiden die klare rhythmisch-theoretische Einsicht in das, was sie so fein fühlen, fehlt. Schenkers Ausführungen sind auch öfter zu überhitzt; er ereifert sich, wo nur trockenste, ruhigste Darstellung überzeugen kann. Er täte gut, seiner Bach-Ausgabe eine Verzierungstabelle als Extrakt seines Kommentars beizugeben. — In Summa erscheint mir Schenkers Arbeit in beiden Teilen als sehr wertvoll. Sie wendet sich aber in ihrer künstlerisch-pädagogischen Tendenz nur an die feinfühligsten der heute altmodisch genannten Musiker, in ihrem theoretischen Teil an wenige Fachleute. Hier bedürfte sie aber dringend einer Übersetzung in die Sprache eines zureichenden rhythmischen Systems, oder besser des einzigen, das wir besitzen, das aber Schenker offenbar nicht kennt oder nicht anerkennen will. Hermann Wetzel

99. **Georg Schünemann**: Mozart als achtjähriger Komponist Ein Notenbuch Wolfgangs. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—)

Der Herausgeber hat das niedliche Heftchen mit einer inhaltsreichen Einleitung versehen, aus der die Umstände der Entstehung klar und anspruchslos ersichtlich werden. Der kleine Mozart schrieb diese Skizzen bei seinem Aufenthalt in England im Jahre 1764, als er mit Rücksicht auf eine Erkrankung des Vaters sich nur schriftlich musikalisch betätigen konnte. Eine interessante Frage drängt sich durch das Bekanntwerden dieses Skizzenbuches Spezialisten auf, nämlich die Frage nach dem Verhältnis des jungen Mozart zu Johann Christian Bach, der sich eben in dieser Zeit zu einer gebietenden Stellung im englischen Musikleben aufschwang. Das reizende, mit einem Bilde des siebenjährigen Mozart und einer Notenschriftnachbildung ausgestattete Heftchen kann wärmstens empfohlen werden. Dr. Hugo Daffner

100. **W. A. Mozart**: Violinkonzert in A-dur, mit Pianoforte. Herausgegeben von Henri Marteau. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Mk. 1.50)

Seiner Ausgabe des Mozartschen G-dur Konzerts hat Marteau nun die des in A-dur folgen lassen; wieder ist dieses sehr genau mit Fingersatz und Bogenführung bezeichnet, sowie mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durchaus gelungenen Kadenzen versehen, die vor den bekannten Joachimschen den Vorzug der leichteren Ausführbarkeit haben und darum mir auch besser zu dem doch einfach gehaltenen Konzert zu passen scheinen. Der geschickt gemachte Klavierauszug der Orchesterbegleitung rührt von August Göllner her; die langen Vorschläge hätten getrost ausgeschrieben werden können. Daß das Titelblatt nicht individuell gehalten ist, entspricht der leider im Musikverlag noch immer herrschenden Sitte.

101. **Robert Fuchs:** Sonate für Viola und Pianoforte. op. 86. Verlag: A. Robitschek, Leipzig und Wien. (Mk. 5.—)

Eine willkommene Gabe für die Bratschisten. Wie alle Robert Fuchs'schen Kompositionen voller Feinheiten, mitunter an Brahms erinnernd. An Stelle des Adagio steht ein langsames Menuett, dessen Trio in harmonischer Hinsicht besonders reizvoll ist. Die Bratsche kann sich auch in den beiden Ecksätzen, die frisch geraten sind und hervorragende Satzarbeit aufweisen, gut behaupten. Jedenfalls liefert diese Sonate auch wieder einmal den Beweis, daß die Zusammenstellung Bratsche und Klavier ebenso berechtigt ist, wie Violine oder vollends Violoncell und Klavier.

102. **Leo Weiner:** Streichtrio. op. 6. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 6.—)

Im Vergleich zu dem Streichquartett Weiners bedeutet dieses Trio für Violine, Bratsche und Violoncell einen entschiedenen Fortschritt. Es ist klar und übersichtlich aufgebaut und leidet nicht an Weitschweifigkeit. Vor allem klingt es auch schön und ist melodisch fesselnd. Ein großer Zug geht durch den ersten Satz. Sehr flott und lustig wirkt das auch rhythmisch interessante Scherzo, das in seinem Mittelteil auch in harmonischer Hinsicht nicht alltäglich ist. Der langsame Satz besteht aus nicht immer fesselnden Variationen über ein bei aller Einfachheit gehaltvolles Thema. Lebensvoll durch Flottheit und Schmiß ist das Rondo-Finale.

Wilhelm Altmann

103. **Theodor Streicher:** Vierundzwanzig Lieder. In vier Bänden. Volksausgabe Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 2.—)

Das erste dieser Hefte enthält Kompositionen klassischer Texte. Aus Herders „Stimmen der Völker" stammen die ersten zwei Gesänge. Das litauische „Lied des jungen Reiters" hat Streicher außerordentlich glücklich musikalisch ausgestaltet, denn nicht nur hat die Melodik die eigenartige Herbheit eines alten Volksliedes, sondern die scharfe, trappelnde Begleitfigur, die das Traben des Rosses malt, gibt dem bewegten Teile des Liedes einen lebhaften Untergrund, ebenso wie die ruhige Synkopierung des Basses dem ernsthaften Mittelstück etwas sehr Eindringliches verleiht. Ebenso ausdrucksvoll ist das „Esthnische Volkslied", bei dem der meist festgehaltene gleichförmige Achtelschlag im Basse sehr gut wirkt und das in der Melodik sehr zart ist. „Ein Fichtenbaum" (Heine) ist ein Stimmungsbild, dessen zwei verschiedene Teile sicher erfaßt und dargestellt sind. Eigentümlich, aber gut in der Klangwirkung, ist es hier, daß die Untersexte der Singstimme von der linken Hand des Klavierbegleiters in Oktavenverdoppelung gespielt wird. „Die Teilung der Erde" (Schiller) wirkt durch den Gegensatz, in dem der rhapsodisch-rezitativische Anfang zu den späteren, melodisch gesteigerten Partieen steht; besonders die Worte des Zeus sind musikalisch bedeutend. Doch stört in diesem Liede der allzu häufige Taktwechsel. Die beiden Lieder „Ein frühes Liebesleben" (Hebbel) schließen innig und ausdrucksschön das Heft ab. Der zweite Band (Dehmel) beginnt mit der höchst gelungenen Parodie „Tiefsinn", worin der Tonsetzer trefflich zu karikieren weiß. Das verhältnismäßig lange Klaviernachspiel mit dem Zusammentreffen von rhythmischem Drei- und Zweischlag ist überaus komisch. Auch die Komposition der „Tatsache" erscheint mir durchaus treffsicher. „Entbietung" dagegen ist mir in Gedanken und Aufbau nicht eindringlich genug, während „Wen's trifft" durch Prägnanz des musikalischen Ausdrucks besticht und den Gedanken des Gedichts plastisch wiedergibt. Das Gedicht „Selbstzucht" ist dermaßen didaktisch kühl, daß selbst ein guter Musiker mit ihm nicht viel anfangen kann. Dasselbe gilt von „Ungleiche Geschwister" und „Leitspruch". Diese Kompositionen wären besser weggeblieben. Die „Kumpaney" aber ist trotz des wenig appetitlichen Textes sehr gut und frisch gesetzt. Aus dem dritten Bande (Moderne Dichter) seien als meiner Empfindung nach beste Stücke „Mailied" und „Ein Volkslied" hervorgehoben, während z. B. „Im Gewitter" etwas zu gekünstelt erscheint. Im vierten Bande ist „Winterfrühling" ein rührend schönes und herzliches Lied, das durch seinen choralartigen Schluß sehr weihevoll ausklingt. Auch „Ausfahrt" ist ein bedeutendes Stück, während die anderen Kompositionen Scheffelscher Texte nicht ganz zu dem vornehm künstlerischen Tone passen wollen, auf den sonst Streichers Lieder gestimmt sind. Als Ganzes betrachtet, stellen diese vier Bände eine sehr erfreuliche Veröffentlichung dar, der man weite Verbreitung nicht nur wünschen, sondern auch voraussagen kann.

F. A. Geißler

104. **Josef Reiter:** Zwei vierstimmige Männerchöre. „Sing, Seelchen, sing", Werk 81; „Daheim", Werk 91. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Partituren je Mk. 1.—, Stimmen je Mk. 0.20)

Die beiden Chöre sind willkommene Beiträge zur Männerchorliteratur. Beiden ist gemeinsam, daß sie leider im Verlauf nicht ganz halten, was sie in den ersten Takten versprechen. Der zarte wiegende Refrain: „Sing, Seelchen!" kehrt am Schluß des ersten Chores nicht so wieder, wie er anfangs erklungen ist, und damit wird dem Ganzen nicht die Einheitlichkeit gesichert, die gerade durch dieses einfache Mittel leicht zu erreichen gewesen wäre. „Daheim" (nach dem unvergleichlich schönen und für den Komponisten so reizvollen Gedicht des Prinzen Schönaich-Carolath) schlägt von Anfang an überaus warme und herzliche Töne an. Die illustrative Malerei des Glockenklanges fällt dann aber ziemlich matt aus, und zum Schluß („Sei mir gegrüßt, mein deutsches Land") verfällt der Komponist in den üblichen patriotischen Brustton des Liedertafelgesangs. Immerhin sind die beiden Chöre — wofür ja der Name Josef Reiter garantiert — so gut und geschmackvoll gemacht, daß man sie gern singen wird. Sie sind nicht besonders schwer.

Dr. Ernst Neufeldt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Komische Oper: Zum erstenmal: „Das Veilchenfest", Oper in vier Akten, Text von Victor Heindl, Musik von Jan Brandts-Buys. Ein gutgemeintes, teils neudeutschen, teils italienischen Mustern nachgebildetes Werk ohne eigene Physiognomie. Bieder und tüchtig, aber langweilig. Die Handlung hätte für ein lyrisch-humoristisches Liederspiel von ein bis zwei Akten gereicht, im prätensiösen Rahmen der vieraktigen Oper erscheint sie unbedeutend und reizlos. Neidhart Fuchs, der liebestolle Ritter, soll zur Strafe für seine übermütigen Streiche ein friedsamer Ehemann werden. Das Veilchenfest — die Feier des Frühlingsbeginnes — ist ihm als Entscheidungstermin gesetzt. In ungeahnter Weise wird die Neidhart höchst unbequeme Angelegenheit zur allseitigen Zufriedenheit gelöst: sein zärtlich geliebter Page entpuppt sich als treue Anbeterin des Ritters — ihr reicht er seine Hand. Dieser naiven Fabel entspricht eine ebenso harmlose Musik, die nur einmal — im Orchestervorspiel zum vierten Akt — sich symphonischen Formen zuwendet, im übrigen sich mehr redselig als bedeutsam in die Breite spinnt und trotz hübscher Einzelheiten wenig interessiert. Die Aufführung stand auf Durchschnittsniveau, Chor und Orchester stellenweise noch darunter. Auch Maria Labia in der Rolle des Pagen enttäuschte. Die Leistungen dieser Sängerin bewegen sich seit ihrer brillanten Tosca-Darstellung fortgesetzt auf absteigender Linie. Nicht nur ihre Behandlung der deutschen Sprache läßt vieles zu wünschen übrig, auch ihre Stimmkultur ist noch durchaus unfertig. Worüber begeistern sich hier die Hörer?

Königliches Opernhaus. Über eine Neueinstudierung von Verdi's „Maskenball" sind nur wenige Worte zu sagen. Die erfreulichste Leistung des Abends bot Margarete Ober (Ulrika), eine Künstlerin, die zwar nur selten hervortritt, dann aber stets von neuem die angenehmsten Hoffnungen auf eine erfolgverheißende, künstlerische Zukunft weckt. Zieht man in Betracht, daß im allgemeinen deutschen Sängern die Fähigkeit, italienische Musik intensiv nachzuerleben und wiederzugeben, von vornherein abgeht, so bleiben einige recht achtbare Darbietungen zu erwähnen. Kirchhoffs spröder Tenor wird zwar niemals italienischen Schmelz, südländischen Charme, biegsame Leichtigkeit gewinnen. Doch sei das ernsthafte Bemühen gern anerkannt. Ähnliches gilt von Melanie Kurt, deren Neigung zu flackernder Tongebung in der Mittellage diesmal störender hervortrat, als kürzlich im „Don Juan". Ich nenne noch Lola Artôt-de Padilla (Page), Bronsgeest (René), Leo Blech als feinfühligen Dirigenten und Georg Droescher als geschickten, geschmackvollen Regisseur. Paul Bekker

DARMSTADT: Die einzigen Neuheiten der Saison bestanden seither in den beiden Operetten „Prima Ballerina" und „Die Dollarprinzessin", die auch bei uns die übliche große Zahl von Wiederholungen erleben. Eugen d'Albert's „Tiefland", für das wir in Gertrud Geyersbach eine treffliche neue „Martha" bekommen haben, erhält sich andauernd in der Gunst des Publikums, während die zu Spohrs fünfzigjährigem Todestage neu einstudierte „Jessonda" trotz guter Wiedergabe leider schon nach zwei Vorstellungen wieder verschwand. Sonst verdienen nur noch zwei vorzügliche Aufführungen von Wagners „Götterdämmerung" und Massenet's „Gaukler unsrer lieben Frau" Erwähnung.

H. Sonne

DRESDEN: Die Hofoper brachte als Neuheiten zwei Einakter heraus, von denen Blechs „Versiegelt" schon weiten Kreisen bekannt geworden ist. Konnte man bis etwa zur Hälfte des Werkes nach Text und Musik die Hoffnung auf ein feineres musikalisches Lustspiel hegen, so schlug diese günstige Stimmung bald genug um, da die Verfasser geschmackloserweise in den Possenstil verfallen und mit den gröbsten Effekten arbeiten. Kam auch dank Schuchs eleganter Leitung und der Mitwirkung von Eva von der Osten sowie der Herren Lordmann, Soot und Ermold ein äußerer Erfolg zustande, so fand doch schon die zweite Vorstellung vor leerem Hause statt, so daß das Bühnenleben dieses Stückes hier nur sehr kurz sein dürfte. Dasselbe war mit dem lyrischen Drama in einem Akt „Der Wanderer" von Enrico Bossi der Fall, das an musikalischem Werte zwar weit höher steht, aber in Dichtung und Musik zu wenig bühnenwirksam ist. Auch hier tat die Aufführung unter Hermann Kutzschbach mit Frau Schabbel-Zoder, Alfred von Bary und Karl Scheidemantel in den Hauptrollen das Menschenmögliche und brachte wenigstens einen freundlichen Premierenerfolg zustande.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Neben „Tannhäuser", „Waffenschmied", „Förster-Christel" bot Hofrat Otto im weiteren Verlaufe der Saison eine erstmalige Aufführung von „Ingwelde" von Max Schillings unter persönlicher Leitung des Komponisten, bei der sich besonders Lina Boeling in der Titelpartie hervortat. — Als gerngesehener Gast erschien Eva von der Osten als Mignon und Carmen. — Die „Ring"-Aufführung unter der musikalischen und szenischen Leitung von Matthäus Pitteroff und Georg Thoelke mit ausschließlich eigenem Künstlermaterial übertraf alles, was man an gleichwertigen Bühnen zu sehen gewohnt ist.

Ferdinand Schemensky

KÖNIGSBERG: Puccini's „Madame Butterfly" erlebte eine in jedem Betrachte rühmenswerte Erstaufführung. In geschmackvollsten, von Wilhelm Eisenblätter geschaffenen Dekorationen verkörperten Martha Hofacker (Butterfly), Richard Aichele (Linkerton) und Jan Mergelkamp (Sharpless) die Hauptgestalten des effektvollen Werkes, das dank der guten Aufführung bereits sechsmal wiedergekehrt ist. Interessant war die Wiederbelebung von H. Fr. Himmels vor 100 Jahren äusserst beliebtem Werk „Fanchon das Leyermädchen" anläßlich der Jahrhundertfeier unseres Theaterhauses. Wohl mochte das in der Handlung etwas krause Bouillysche Libretto mit der unverhohlen moralistischen Tendenz, die den Operntexten dieses in bösen Zeitläuften lebenden Dichters eignet, veraltet anmuten, woran auch die radikal kürzende Überarbeitung nichts änderte, aber die feine, klare und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesangliche Musik des durch Naumann im besten Sinne italienisch beeinflußten Komponisten fand warmen Beifall. Als Darstellerin der Fanchon ist Anna Rollan, als Einstudierer beider genannten Stücke Paul Frommer rühmend zu nennen. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Unter der neuen Leitung fanden mehrere vielversprechende Debüts statt, so von Karen Landes (Koloratursopran in „Jeannettes Hochzeit"), Frl. Elsted (dramatischer Mezzosopran in „Carmen") und Niels Hansen (lyrischer Tenor in „Bohême" von Puccini); alle werden wahrscheinlich für unsere Bühne von Bedeutung werden. — Eine zyklische Aufführung des „Ring" durch einheimische Kräfte hat angefangen. William Behrend

LEIPZIG: An der hiesigen Oper, für die ab September 1910 Cäcilie Rüsche-Endorf engagiert wurde, ist es nach vorausgegangenen erfolgreichen Gastspielen Sigrid Arnoldsons als Carmen und als Mignon zu einer bedeutsamen Erstaufführung des Musikdramas „Der arme Heinrich" von Hans Pfitzner gekommen. Bei vorzüglicher Wiedergabe durch Herrn Urlus (Heinrich), Frl. Sanden (Agnes), Frl. Schubert und Herrn Kase (Dietrich und Hilde) und Herrn Lüppertz (Klosterarzt) hat die von Richard Hagel und Dr. Loewenfeld unter Beihilfe des Komponisten eindringlichst vorbereitete stilgerechte Aufführung des wunderbar-wehleidigen Werkes das stark mit auswärtigen Kunstfreunden durchsetzte Premierenpublikum auf das tiefste ergreifen und zu vielmaligem Hervorrufen Hans Pfitzners und seiner Interpreten begeistern können. So ist denn zu hoffen, daß diese Leipziger Wiedererweckung des 1895 in Mainz zur Uraufführung gelangten „Armen Heinrich", der übrigens nun auch von der Münchener Hofoper angenommen worden ist, dem in seiner Art genialsten und suggestionskräftigsten Werke der nachwagnerischen Zeit weitere Wege erschließen und andererseits Hans Pfitzner zu neuen musik-dramatischen Taten inspirieren werde. Arthur Smolian

MOSKAU: Die Privatoper im Theater Ssolodownikow zeigt enorme Leistungsfähigkeit und hat wieder die russische Erstaufführung der „Sappho" von Massenet zustande gebracht, die eine in jeder Hinsicht sorgfältige Wiedergabe erfuhr. — In der Kaiserlichen Oper wurde „Lohengrin" unter Leitung von Arthur Nikisch gegeben, der das Orchester mit einem Klangzauber seltener Art beseelte. Ssobinow in der Titelrolle hat sich als ein Wagnersänger von künstlerischer Kraft gezeigt. „Das goldene Hähnchen" von Rimsky-Korssakow ist auch über die Kaiserliche Bühne gegangen und hat sich trotz der Verstümmelungen der Zensur auch dort als beißende Satire erwiesen. Die Pracht der Inszenierung war feenhaft. A. Neschdonowa konnte bei dieser Gelegenheit den Glanz ihres hohen Soprans voll zur Geltung bringen. Beim Vergleich der Vorführungen des Werkes im Theater Ssolodownikow und in der Kaiserlichen Oper muß man sagen, daß beide in künstlerischer Hinsicht viel Wertvolles bieten. — Feodor Schaliapin ist an der Kaiserlichen Oper in „Boris Godounow" aufgetreten und hat mit seiner herrlichen Wiedergabe der Titelrolle großen Erfolg gehabt. E. von Tideböhl

WIESBADEN: Leo Blechs „Versiegelt" kam als erste Novität dieser Spielzeit zur Aufführung. In netter szenischer und musikalischer Aufmachung hatte das harmlos-lustige Werkchen viel Beifall, wenn auch die unselbständige, stark „meistersingernde" Erfindungskunst des Komponisten einiger Verwunderung begegnete. Otto Dorn

KONZERT

AMSTERDAM: Die Abende von Carl Flesch und Julius Röntgen sind stets musikalische Feste, und so war auch das erste Konzert, das als Hauptwerk die selten gehörte, ursprünglich für Klarinette und Piano komponierte Sonate op. 120 von Brahms brachte, wieder ein bedeutender Erfolg für das Künstlerpaar. — Die amerikanische Sängerin Susan Metcalfe erregte von neuem Aufsehen durch ihre wundervolle, aufs feinste ausgeglichene Stimme. — Der Konzertmeister am hiesigen Concertgebouw Julius Thornberg gab mit seiner Gattin, der trefflichen Pianistin Ida Thornberg-Seelmuyden, einen „Nordischen Abend", der in schöner Ausführung Werke von Sjögren, Svendsen und Grieg bot. — Das interessante Programm des jungen Geigers Heinrich Fiedler bestand aus der Ciacona von Vitali, einer unbekannten Suite von Ph. E. Bach für zwei Violinen und Orgel, sowie der neuen Suite op. 103 für Violine und Klavier von Max Reger. Nach langer Pause trat in diesem Konzert die ausgezeichnete Pianistin Frau Bosmans-Benedicts wieder auf mit 21 Präludien von Chopin. — Als ganz besonderes Ereignis feierte man das Wiedererscheinen Georg Henschels, der durch seine prachtvolle Stimme und Gestaltungskraft, verbunden mit eigener, meisterhafter Klavierbegleitung in drei Konzerten ganz einzig schöne Leistungen darbot. — Im Concertgebouw konzertierte zum ersten Male Henri Viotta mit seinem Residenz-Orchester aus dem Haag und trug einen glänzenden Erfolg davon. Das Orchester erwies sich als allerersten Ranges, zumal die Bläser entwickeln geradezu ideale Klangfarben und strahlende Pracht. Berlioz' Symphonie fantastique, die Serenade für Blasinstrumente von Richard Strauß, Isoldes Liebestod und Brahms' Alt-Rhapsodie (Adrienne von Kraus-Osborne und der Richard Wagner-Verein), sowie Lieder von Brahms und Liszt bildeten das Programm. Hans Augustin

BASEL: Die Serie unserer Symphoniekonzerte hat einen verheißungsvollen Anfang genommen mit Brahms' c-moll Symphonie, deren Wiedergabe unter der glänzenden, anfeuernden Leitung Hermann Suters wie ein Erlebnis wirkte. Im zweiten Konzerte folgte „Don Quixote" von Strauß unter Mitwirkung Hugo Beckers, und als Novität eine „Symphonische Episode" (op. 4) unseres ersten Konzertmeisters Hans Kötscher, die einen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Das Werk wurde im Sommer auf dem Schweizerischen Tonkünstlerfest aus der Taufe gehoben, und hat schon dort die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Kötscher hat sich damit als ein vielversprechendes Talent ausgewiesen, auf dessen weitere Entwickelung man gespannt sein darf. Dr. H. Stumm

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BERLIN: Der vierte Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte als Eingangsnummer die Symphonie in D-dur von Gustav Mahler. Von der monumentalen Form der Symphonie, die man sich aus keimkräftigen Motiven entwickelt denkt, ist in diesem merkwürdigen Werke nichts zu spüren. Man hört lauter Kleinkram; aber wie dieser für Orchester gesetzt ist, hört sich sehr amüsant an. Eine Fülle von Zitaten aus weltbekannter Musik begegnet dem Ohr überall, eine seltsame Mischung von Naivität und äußerstem Raffinement in der Orchesterbehandlung fesselt den Hörer, der mit den ersten Takten in eine Märchenstimmung versetzt wird. Man glaubt Waldduft zu atmen, hört Jägerrufe, sieht namentlich in dem Trauermarsche in der Phantasie, wie die Tiere den Jäger begraben. Die Königliche Kapelle hat das Werk geradezu entzückend gespielt. Auf Mahler folgte ein Notturno für Blasinstrumente (Janitscharenmusik) von Louis Spohr, op. 34, sechs knapp geformte Sätzchen, in denen die trefflichen Künstler im Orchester mit ihren Leistungen sich aufs günstigste zeigen konnten. Reizende Klangmischungen weiß Spohr aus der verschiedenartigen Gruppierung der Bläser und der diskret behandelten Schlaginstrumente zu erzielen. Beethovens große Fuge in B (von Weingartner für Streichorchester eingerichtet) und die große Leonoren-Ouvertüre bildeten den Schluß des Abends. — Xaver Scharwenka dirigierte mehrere umfangreiche Bruchstücke aus seiner Oper „Mataswinta". Als Solisten machten sich die Damen Rita Kury und Marie Berg, sowie der Tenorist Vogelstrom wohlverdient. Die Oper ist bereits vor längerer Zeit entstanden, als Wagner mit seinem Nibelungenring auf die Phantasie jüngerer Tonsetzer anregend und befruchtend einwirkte. Das Orchester ist sehr klangüppig behandelt, auch die Chorsätze erfreuen durch charakteristisch sinnlichen Reiz. An die Singstimmen werden hohe Anforderungen gestellt, die übrigens hier voll erfüllt wurden. Indessen ist es mit Bruchstücken aus Opern, die sich die Bühne nicht erobert haben, im Konzertsaale stets eine unglückliche Sache, denn der Hörer bekommt doch niemals einen richtigen Begriff von der Wirkung. Den Schluß des Konzertes bildete des Dirigenten Klavierkonzert in F, das von dem Pianisten Emil Frey glänzend zur Geltung gebracht wurde. — Heinrich Schulz aus Rostock, der an der Spitze der Philharmoniker Beethovens Siebente, Liszts „Ideale" und das Vorspiel zum „Tristan" mit dem Liebestod und das „Meistersinger"-Vorspiel dirigierte, zeigte sich vollständig Herr der Partituren wie des Orchesters. Es war ein durchweg wohlgelungener Abend. — Ein junger ungarischer Komponist, Erwin Lendvai, führte ein Scherzo sowie eine viersätzige Symphonie in D-dur eigener Arbeit mit dem Blüthner-Orchester auf. Meiner Meinung nach ist diese Musik die Ausgeburt einer durchaus auf Abwegen sich ergehenden Phantasie. Aus dem Orchester tönt eine ungegliederte Klangmasse, aus der das Ohr vergeblich nach Motiven forscht, an die es sich als Ariadnefaden aus dem Wirrsal halten könnte. Nirgends ein plastisch geformtes Motiv, keine Licht- und Schattenverteilung; ich finde nicht einmal dem Orchester Farbenreichtum abgewonnen. Fast eine Stunde hat dieses Klangungetüm meine Ohren gefoltert. Übrigens war der Saal gut besucht, denn die Verehrer Busoni's waren vollzählig erschienen, um seinen Schüler L. T. Grünberg Liszts A-dur Konzert und „Rhapsodie espagnole" spielen zu hören. Letzteres Werk hat Busoni überarbeitet — was hätte er nachgerade nicht überarbeitet? Mozart und Liszt, Bach und Beethoven, alle müssen sie neu hergerichtet werden, um Gnade vor Busoni's Händen zu finden. Herr Grünberg hat eine virtuose Technik und spielte mit vieler Bravour, während sein Meister dirigierte. — Das fünfte Nikisch-Konzert begann mit der „Freischütz"-Ouvertüre, dann spielte Carl Flesch das Spohrsche Violinkonzert in d mit dem berühmten Adagio vollendet schön im Ton, meisterhaft in der Gestaltung, glücklicherweise nicht zu süß, sondern markig und fest — es war ein herrlicher Genuß. Als Novität gab es Variationen mit Fuge über ein eigenes Thema für großes Orchester von Wilhelm Berger. Es ist die reife Arbeit eines tüchtigen Musikers, der nur den Eintritt des fugierten Finale zu lange verzögert — ich meine die Stelle, wo der Komponist die einzelnen Holzbläser eine Totenklage über das Hinscheiden des trefflichen Richard Mühlfeld anstimmen läßt. Wo alles zum Finale hindrängt, hält diese Episode das Ganze gar zu sehr auf, das sonst auch eines anspruchsvolleren Hörers Interesse durch den Wechsel der Gestaltung, den Farbenreichtum des Orchesters erweckt und befriedigt. Die erste Brahmssche Symphonie beschloß das Programm.

E. E. Taubert

Der Brahms-Abend des von Margarete Herrmann geleiteten Prof. Anna Schultze-Asten-Chores, des besten hiesigen Frauenchores, bot ganz erlesene Genüsse, vor allem eine wundervolle Wiedergabe des herrlichen Kanons „Einförmig ist der Liebe Gram", einiger noch unveröffentlichten Volksliederbearbeitungen und der Gesänge mit Begleitung von Hörnern und Harfe. Im Ave Maria und im 13. Psalm hätte das Orgelspiel Richard Rößlers zarter sein müssen. Hedwig Boenisch und Else Schünemann, deren pastoser Alt seinesgleichen sucht, sangen Duette. Das Ehepaar Galston spielte die f-moll Sonate für zwei Klaviere, die Vorgängerin des Klavierquintetts, ohne indessen die Poesie des langsamen Satzes zu erschöpfen und bei aller technischen Vollendung auch bisweilen verschwommen. — Das zweite Konzert, zu dem sich das neu zusammengesetzte Holländische Trio mit dem von Georg Schneevoigt geleiteten Blüthner-Orchester zusammengetan hatte, brachte erst am Konzertabend wieder eine Änderung und Umstellung des Programms, wogegen nochmals hier energisch protestiert sei. Erst an vierter Stelle kam der als Anfangsnummer vorgesehene „Don Juan" von Strauß zur Aufführung, und zwar mit bestem Gelingen. Auch in der ersten Symphonie von Brahms, die statt der angezeigten vierten gespielt wurde, bewährte sich Schneevoigt wieder als ein Dirigent ersten Ranges, obwohl ihm ganz offenbar Brahms innerlich nicht so nahe steht wie Tschaikowsky. Wenn er doch nur etwas weniger Schauspieler sein wollte! Das Holländische Trio spielte zu nüchtern das

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Brahmssche H-dur Trio (2. Fassung); nur der Violoncellist stand auf der Höhe; der benutzte amerikanische Flügel wollte mir gar nicht gefallen. Die mitwirkende Sängerin Caecilie Back tremolierte stark; ihre an sich imponierenden Stimmittel sind offenbar durch ungenügende Schulung vor der Zeit verblüht. — Geradezu begeistert hat mich wieder einmal Alexander Petschnikoff's Geigenspiel, namentlich sein Vortrag der Kantilenen; er hatte übrigens eine völlig ebenbürtige Partnerin in Ella Jonas. Auf die Violinsonate op. 18 von Richard Strauß, deren zweiter Satz besonders wundervoll zu Gehör gebracht wurde, folgte die Uraufführung von Heinrich G. Norens Sonate für Violine und Klavier op. 33 (Verlag: Bote & Bock, Berlin. Mk. 6.—), die meines Erachtens nur infolge der vollendeten Wiedergabe dem anwesenden Komponisten einen zweifachen Hervorruf einbrachte. So vortrefflich diese, besonders im Finale an Grieg erinnernde Sonate auch gearbeit ist, so manche Schönheit sie im einzelnen aufweist, so kann ich mich doch nicht für sie erwärmen Es fehlt ihr an Frische der Erfindung; der Komponist verliert sich oft gar zu sehr ins ‚Grübeln und erfindet mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen; frischer Fluß und Ungezwungenheit finden sich am ersten noch im Finale, dessen kurze Einleitung den langsamen Satz vertritt. Eine gewisse Großzügigkeit ist dem ersten Satz bei aller Sprödigkeit nicht abzusprechen. Recht gesucht erscheint mir das Scherzo, dessen Wiederholung vom Publikum durchgesetzt wurde; sein Zwischensatz ist nicht ohne Wärme, erinnert aber stark an den Eingangschor der „Cavalleria rusticana". Ich bebemerke übrigens noch, daß der Klavierpart dieser Sonate sehr schwer ist. Auf sie folgte die durch natürliche Frische und Urwüchsigkeit sofort für sich einnehmende, melodieenreiche fünfsätzige erste Serenade für zwei Geigen und Klavier op. 56 von Sinding; Lilli Petschnikoff blieb darin der zweiten Stimme nichts schuldig. — Das Rosé-Quartett spielte an seinem dritten Abend Brahms' op. 67, das erste Beethovensche und Schuberts G-dur Quartett. So vollendet auch die beiden ersten Werke geboten wurden, so rief doch der Schubert das hellste Entzücken hervor; insbesondere wurde der Ländler im Scherzo so gespielt, wie ihn eben nur Wiener wiedergeben können. — Dem Leiter der Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle, Adalbert Gülzow, können wir nicht dankbar genug sein, daß er den reichen in Mozarts Divertimenten liegenden Schatz allmählich zu heben sucht. Diesmal kam Köchel No. 287 unter Weglassung des ersten Menuetts zum Vortrag; das melodisch recht reizvolle Werk, das übrigens auch in mannigfachen Bearbeitungen vorliegt, würde noch gewonnen haben, wenn die beiden Hörner etwas weniger hervorgetreten wären. Aus dem Manuskript wurde ein dreisätziges Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncell von Robert Kahn geboten, der seine glänzenden pianistischen Vorzüge wieder einmal dabei ins beste Licht stellte. Auch dieses neue Werk zeigt wieder das warme und vornehme Empfinden, das den Kompositionen Kahns von jeher nachzurühmen gewesen ist; dazu kommen noch die großen formalen Vorzüge. Die Freude an seinem technischen Können scheint aber diesmal Kahn verleitet zu haben, den Durchführungsteil des ersten, sonst vortrefflich aufgebauten und besonders fein konzipierten Satzes zu sehr auszuspinnen und zu kompliziert zu gestalten. Die Hauptsache aber bleibt doch, daß er uns in jedem Satz wirklich etwas zu sagen weiß; in dieser Hinsicht ist das Finale wohl etwas weniger gut fortgekommen als die beiden ersten Sätze. Die sehr naheliegende Befürchtung, daß die eine Violine sich nicht völlig gegen die Klarinette behaupten würde, war teilweise durchaus gerechtfertigt; merkwürdigerweise wurde aber im Adagio die sogar mit einem Dämpfer versehene Geige fast gar nicht unterdrückt. Als Neuheit wurde noch die Serenade mauresque op. 10 No. 2 von Elgar (zwölf Instrumente) geboten, ein pikantes Stück, das ebenso wie die darauf folgende reizende zweisätzige Aubade von Lalo für populäre Konzerte nicht genug empfohlen werden kann. Dies gilt auch von dem Septett op. 65 von Saint-Saëns, trotzdem es stellenweise Bach-Imitationen bietet. Die Trompete, die sich darin übrigens ganz wunderbar dem Klavier klanglich anschmiegt, wurde von A. Matthes meisterhaft geblasen. — Das Marteau-Hugo Becker-Quartett, dem Louis von Laar als zweiter Geiger und Hugo Birkigt als Bratscher treu geblieben sind, bot Haydns C-dur op. 33, Beethovens Es-dur op. 127, dessen so überaus schwieriger langsamer Satz ganz herrlich geriet, und Mozarts D-dur (No. 499 bei Köchel). — Das Halir-Quartett, dessen Führer leider noch immer nicht völlig hergestellt ist, absolvierte Brahms' a-moll, Beethovens D-dur und Schumanns A-dur; der zweite Geiger schien diesmal nicht recht bei der Sache zu sein. — Das Böhmische Streichquartett, dessen Primarius Karl Hoffmann neuerdings weit mehr Tonfülle und Feuer im Vortrag als früher entfaltet, brachte zwischen Schuberts a-moll und Smetanas „Aus meinem Leben", zwei Werken, durch deren Vortrag es von jeher exzelliert hat, das Quintett op. 16 von Hermann Goetz in Erinnerung, dessen erster Satz und Menuett ganz besonders gut geraten sind. Des Klavierparts, der besonders im Andante etwas zu reichliches Passagenwerk enthält, nahm sich Artur Schnabel aufs liebevollste an, während den Kontrabaß Max Poike vortrefflich vertrat. Merkwürdig spröde klang an diesem Abend das Violoncell. — Das Waldemar Meyer-Quartett wartete mit Haydns ungarischen Einfluß verratendem G-dur op. 54 und mit Schuberts d-moll auf; dazwischen spielte Georg Schumann mit dem Violoncellisten Eugen Sandow seine Sonate op. 19, die seit der ersten hiesigen Aufführung (vgl. „Die Musik" Bd. 1, S. 541) hier nicht wieder zum Vortrag gekommen war. Diesmal erschien mir besonders der erste Satz weit bedeutender und auch in der Erfindung weit gefälliger und interessanter; jedenfalls lohnt sich nähere Beschäftigung mit diesem Werk.

Wilhelm Altmann

Das achte Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters (Dirigent: Josef Frischen) nahm einen nicht gerade erhebenden Verlauf. Tschaikowsky's Ouvertüre-Phantasie „Romeo und Julia" und die Eroica wurden schlecht und recht

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

heruntergespielt, ohne feinere klangliche Abtönungen und dynamische Schattierungen und ohne an einem Punkte das Walten einer überlegenen geistigen Führung erkennen zu lassen. Richard Singer spielte das Klavierkonzert von Tschaikowsky mit ansehnlichem technischen Können, aber trocken und schwunglos; störend wirkte der übermäßige Pedalgebrauch. Die Begleitung ließ sehr viel zu wünschen übrig.

Willy Renz

Am Gesange der Mezzosopranistin Ida Reman war das beste die hervorragende Klavierbegleitung von Lucien Wurmser (Paris). Auch als Solist konnte dieser sehr ehrenvoll bestehen. Die Stimme der Sängerin, zwar gut gebildet, hat allen Klangreiz bereits eingebüßt, der Vortrag von Chansons ist pikant. — Die Sopranistin Maria Clemm hätte den Schritt in die Öffentlichkeit erst zwei bis drei Jahre später wagen sollen. Sie ist noch völlige Anfängerin. — Noch in höherem Grade erinnerte Margarete Meyer an Schülerkonzerte. Überdies ist ihr Sopran recht flach, in der Höhe scharf. Interesse erregte aber eine sehr junge Violinistin bei dieser Gelegenheit, Jenny Schkolnick. Sie ist ganz bedeutend talentiert, vor allem für Rhythmus. Tonlich und technisch ist sie schon sehr weit. — Der Vortrag des Baritonisten Sergei Klibansky ist für das Konzertpodium nicht pointiert genug. Die Stimme klingt etwas heiser. Die schwierigen Intervalle Hugo Wolfs wurden nicht einwandfrei überwunden. — Von zwei Cellisten gebe ich Friedrich Grützmacher den Vorzug. Er ist ein trefflicher Musiker, dessen Spiel die wohlbekannte Methode seines Onkels deutlich, aber in verbesserter Ausgabe erkennen ließ. Fritz Becker zeigte sich als Solist in weniger vorteilhaftem Lichte als in der Brahms'schen e-moll Sonate, die er mit dem Pianisten Severin Eisenberger ganz vorzüglich vortrug. — Antonia von Bialecka befindet sich auf Irrwegen. Abgesehen davon, daß durch ununterbrochenen Pedalgebrauch alles verwischt klingt, fehlt auch jegliches Gefühl für das rechte Tempo. So wurde eine Gavotte von Gluck durchaus im Zeitmaß eines Trauermarsches gespielt. Und doch scheint mir die Dame nicht ohne Begabung zu sein. Der Anschlag ist gesund, und an Klangsinn scheint kein Mangel zu sein. Arthur Laser

Busoni kann sehr innerlich spielen, wenn er will. Die „Phantasie nach Bach" (dies „nach" cum grano salis zu verstehen), die er auf den Tod seines Vaters geschrieben hat, war das Keuscheste, Tiefste, was ich von Busoni je gehört habe. Aber irgend ein Unnennbares scheint ihn gar zu oft, so auch stellenweise in Beethovens op. 111, dahin zu treiben: gib „dich", nicht das Werk. Als wollte er manchmal zeigen: seht, so macht's Busoni. Und so geht der schöne große Eindruck durch Einzelheiten zunichte. An sich könnte Busoni weit, weit größer sein, als er so erscheint. Statt dessen siegt er nur auf der mehr virtuosen Linie unbestritten. Hier aber auch ganz, obwohl seine ganz eigene und staunenswerte Technik das große Forte der Rechten doch nicht hergeben will. Und so sind und waren auch diesmal seine Interpretationen selbst bearbeiteter fremder Sachen das Faszinierendste, was er bot. — Von dem Konzert der Pianistin Cornelia Rider-Possart konnte ich infolge ungünstiger Umstände leider nicht mehr genug erhaschen, um aus eigener Anschauung darüber berichten zu können. — In Elsa Breidt lernte man eine junge, zukunftsreiche Pianistin, eigentlich eine fertige Künstlerin, kennen. In ihrem Konzert trug (ich hörte das A-dur Konzert von Liszt) sie einen Sieg über das Philharmonische Orchester davon, das an Präzision und Klangschönheit leider oft hinter ihr zurückblieb. Es läge im eigensten Interesse des Orchesters, für derartige Fälle die Begleitungen einmal von Grund aus neu vorzubereiten. Publikum wie Solisten haben gleichen Anspruch darauf. Die Philharmoniker und ihr ausgezeichneter Führer Ernst Kunwald sind an sich der künstlerischsten Taten fähig, das weiß die ganze Welt. Also: einmal ein paar „außerordentliche" Proben, meine Herren? Alfred Schattmann

José Vianna da Motta spielte mit dem Philharmonischen Orchester unter Ernst Kunwalds sicherer Leitung Chopin's f-moll Konzert, bis aufs letzte technisch genau und mit dem feinen maßvollen Klangempfinden, das diesem würdigen Seitenstücke zu Webers Konzertstück und Schumanns a-moll Konzert gegenüber durchaus zu fordern ist, das aber den meisten unserer an Liszts, Tschaikowsky's und der neueren Komponisten allzu massigen Klaviersatz gewöhnten Pianisten abgeht. Vielleicht geht der Künstler allzu sparsam mit dem Pedal um, diesen Eindruck hatte ich wenigstens in der Nähe des Instrumentes. Hermann Wetzel

Agnes Fridrichowicz verwandelt durch die herrlichen, intimen Reize ihres gutgebildeten Organs (Mezzosopran) und durch ihre von verhaltener Glut durchströmte Vortragsweise den Konzertsaal in einen Salon; man lauscht still und wird immer gespannter. Das Programm war fein abgestimmt, die Begleitung (Marie Bruno) vortrefflich. — Filippo Ivaldi (Klavier). Seine Technik ist bis auf den harten Anschlag gut. Für ihn kennzeichnend ist eine instinktive Abneigung gegen alles Tiefernste; darum erscheint vieles unausgereift. — Richard Fricke: Konzert mit eigenen Kompositionen. Fricke ist ein Komponist, der seine Lieder erklingen läßt, wie sie ihm kommen, so gemütvoll und herzlich, daß sie jede redliche Seele mitfühlt. Aufrichtig ist vieles, lebendige Kunst nichts. Auch Liebe, Sehnsucht und Frühling wollen heute anders gesungen sein als vor fünfzig Jahren. — Olga de la Bruyère, ein ziemlich umfangreicher Alt, der in der Höhe nicht ausgeglichen ist, wie überhaupt eigentliche Gesangskunst sich zu wenig bemerkbar macht. Sonst aber ist die Stimme weich und lieblich. Wenn die Sängerin ihre Grenzen, auch bezüglich des Vortrags, erkennen wird, wird sie auch weit Besseres leisten. — Hans Paul sang Schelmenlieder und Balladen zur Laute. Vor den andern Lautisten zeichnet ihn die Gabe der Produktion aus; was er singt, ist von ihm gedichtet und komponiert. Die ernsten Lieder sind wertvoller, manche wie: „Der Fischer" und „Bergauf und bergab" wirken in Ton und Text wie echte Volkslieder; gefälliger sind die lustigen, manchmal derblustigen („Der König und der Brummer"). Es wird dem neuen Mann nicht schwer fallen, sich sein Publikum zu erobern. — Claudine Taveggia hat früher vielleicht nicht übel gesungen; was jetzt an

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimmitteln sowohl wie an Technik übrig geblieben ist, ist zu nichts nütze. Die Gnadenarie aus „Robert der Teufel“ nahm sich aus wie eine Karikatur. — Das Philharmonische Trio gab seinen dritten Abend. Dvořák's Dumky-Trio, bei dem man trotz der Länge gern sinnen und träumen mag, kam schwungvoll und plastisch heraus. Das war aber auch das einzige Erfreuliche des Abends. Die Klaviersoli gelangen nur wenig, und das unvergleichliche Klavierquintett von Schumann wirkte wie von müder Hand dargeboten. Arno Nadel

Die Barthsche Madrigalvereinigung ist in unserer Zeit, wo das allgemeine musikhistorische Interesse von Jahr zu Jahr wächst, ein wichtiger Faktor geworden; in ihrem 60. Konzert fanden denn auch ihre Darbietungen, die aus Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts bestanden, großen Beifall. — Irene Daland ist ein bedeutendes Vortragstalent; gelingt es, ihrer Stimme erst mehr Kraft zu verleihen, so könnte sie in die Reihe unserer ersten Konzertsängerinnen treten. — Der Orchesterverein Berliner Musikfreunde gab unter der Leitung seines Dirigenten Max Grünberg ein Konzert, das — bis auf die dilettantischen Kompositionen von Arthur Holde — recht erfreulich verlief. Die Orchestervorträge klangen überraschend gut. Carlotta Stubenrauch (Violine) spielte das Beethovenkonzert mit technischer Reife, und in Franz Uter, der für den plötzlich erkrankten Eugen Brieger einspringen mußte, lernte man einen sympathischen Sänger kennen, der bei dem Toben des Orchesters in den schon erwähnten Kompositionen von Holde leider nur selten gehört werden konnte. — Elisabeth Lee besitzt gute Stimmittel, ihr leidenschaftlich-wilder Vortrag jedoch wirkt unkünstlerisch. — Richard Singer (Klavier) scheint ein Berufener zu sein; die f-moll Sonate von Brahms spielte er technisch noch nicht ganz einwandfrei, aber mit tiefem Verständnis. — Olga Steeb (Klavier) verfügt über eine beachtenswerte Technik; von Beethovenschem Geiste war in ihrem Spiel der Appassionata noch nicht viel zu verspüren; am besten gelang ihr der Ges-Dur Walzer von Chopin. Max Vogel

Egon Ledeč gehört zu den im modernen Konzertbetrieb typisch gewordenen Durchschnittsmusikern, deren Leistungen, an sich durchaus achtbar, das Niveau des Herkömmlichen in keiner Weise überragen und darum eine weitere Besprechung nicht erfordern. — Besser gefiel Laura Helbling-Lafont, deren Spiel doch Charakter hat. Ihr Geigenton ist voll, tragend und von männlicher Kraft, und der Ernst, den sie an das Studium wendet, sichert ihr allgemeine Sympathie. — Ein junges Talent mit „Möglichkeiten“ lernte ich in Adele Rosenthal kennen. Brahms' f-moll Sonate packte sie herzhaft an, ohne das imposante Werk ganz zufriedenstellend wiederzugeben. Debussy's „Jardins sous la pluie“ gelang schon besser. — Vortrefflichen Eindruck machte Egon Petris Klavierspiel. Seine Überlegenheit in pianistischer Hinsicht stempelt den ausgezeichneten Busonischüler zu einer durchaus bemerkenswerten Persönlichkeit. Wäre nur eine mehr subjektive Teilnahme da! — Einen musikalischen Frauenabend: lauter Mädchenlieder von Schubert, Schumann und Brahms legte Eva Katharina Lissmann ihrem Programm zugrunde. Sie hat recht damit getan, denn ihr mildes, gutgebildetes, echt mädchenhaft klingendes Organ paßt gut zu diesen zart-poetischen Gebilden. — Ein hübsches, anmutiges Talent zeigte Else Schmidt-Held, der ein weiteres rastloses Studium anzuraten ist. Namentlich störte die wenig saubere Intonation oft empfindlich. Sie sang ein paar Jugendlieder von Strauß, Wolf, Brahms und Schubert nicht ohne Geschick. — Wieder trat Lilli Lehmann vor uns. Zwar, die langen Pausen zwischen jedem der Lieder, das kluge Cachieren größerer Erschöpfung und eine gelegentliche Not, hohe Lagen zu erreichen, verraten die Spuren der Jahre. Und doch — wie außerordentlich versteht die geniale Frau, uns heute noch zu entzücken! Wie unendlich sorgfältig ist die Kunst ihres Vortrags, der auch gelegentlich eines kleinen kokett-mimischen Hilfsmittels nicht entraten mag! Gustav Kanth

Der Pianist Hermann Lafont vermittelte die Bekanntschaft mit einer neuen Klaviersuite von Paul Ertel. Das ungemein schwierige, dafür aber recht dankbare Stück ist viersätzig gehalten und stellt sich in der Ausnutzung vieler Klangwirkungen des Klaviers wie in der streng modernen Harmonik in die Nähe der neufranzösischen Produktion. Am besten gefielen mir die Air mit ihrer schlicht melodischen Kantilene und das Scherzo. Man kann die Suite als eine schöne Bereicherung unserer Klavier-Literatur begrüßen. Eines ebenso starken Erfolges erfreute sich die Passacaglia von Hugo Kaun für 2 Klaviere, deren plastisches Thema in knapp gehaltenen und sehr wirkungsvollen Veränderungen zu prächtiger Steigerung gelangt. Dies Stück wurde von zwei Schülern Lafonts: Julius Dahlke und Alfred Reichardt sehr gewandt vorgetragen. Lafont selbst spielte mit seinem feinen modulationsfähigen Anschlag und seiner soliden Technik meines Erachtens einige Chopin-Stücke viel poesievoller und vortragsreicher als die Novität, in der seine Kunst hinter dem künstlerischen Wollen zurückblieb. — In der Apostel-Paulus-Kirche gab Richard Fricke ein Konzert mit eignen Kompositionen, das leider nur schwach besucht war. Das ist sehr zu bedauern, denn Frickes geistliche Kompositionen besitzen für die Praxis eine gewisse Bedeutung wegen ihrer schlicht melodischen und einfachen Satzweise. Chöre wie „Über Nacht“ oder manche der geistlichen Lieder (z. B. „Vergänglichkeit“) kommen mit ihrer anspruchslosen, dabei aber wirksamen Faktur den Bedürfnissen kleinerer Kirchenchöre gut entgegen, wie denn überhaupt seine Werke trotz ihrer keinesfalls fortschrittlichen Tendenz einen freundlichen Eindruck hinterlassen. — Von dem sehr talentierten Komponisten Richard Stöhr sang Hertha Dehmlow mehrere Lieder, unter denen besonders die Gesänge: „Ward der Abend regenmüd“ und „Dem aufgehenden Vollmonde“ (mit oblig. Cello) die schwermütige Lenau-Stimmung der Texte ganz überraschend fein zum Ausdruck bringen. Und überdies weisen diese Lieder so eigenartige und individuelle Züge auf, daß man von dem Komponisten, der in zwei weiteren Liedern: „Märchen“ und „Hinab“ allerdings teilweise etwas billige Musik bietet, noch manches erwarten darf. Er kann sich aber auch bei seiner

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Interpretin bedanken. Denn Hertha Dehmlows prächtige Altstimme brachte seine Lieder, ferner eine Novität von R. Wintzer („Das Sturmlied", ein an dem musikalischen Aufbau des Textes gescheitertes Lied) und die Brahms-Lieder ihres Programms zu tiefgehender Wirkung. — Diese Kraft des Gestaltungsvermögens besitzt auch die temperamentvolle Pianistin Gisella Grosz, die namentlich Bachsche Werke (Passacaglia und Fuge) so stilgemäß in der Gliederung und Architektonik vorzutragen weiß, daß man gern über einige technische Undeutlichkeiten (Beethoven!) hinwegsieht. — Sicherlich verfrüht war aber das Auftreten von Johanna Thamm, die mit Klavierstücken von Draeseke, Reger, Chopin und Liszt wohl ein gutes Unterrichtsresultat, aber weder musikalische noch technische Reife dokumentierte. Georg Schünemann

BRAUNSCHWEIG: Die Konzertflut ging auch hier sehr hoch, sie vermittelte multa, aber nicht multum. Der neugegründete Wagner-Frauenbund gewann für sein erstes Konzert Vianna da Motta und Hofopernsänger Spies von hier. — Der Chorgesangverein führte unter M. Clarus „Die Schöpfung" mit Johanna Dietz, Hans Vaterhaus und Wilhelm Cronberger erfolgreich auf. — Die Hofkapelle brachte die vierte Symphonie von Brahms und die unvollendete von Schubert, sowie „Die Toteninsel" von Schulz-Beuthen. Susanne Dessoir sang Lieder von Brahms und Schubert. — Auch das „Nordische Vokal-Trio" der Schwestern Koch ließ sich wieder hören. — Der Cäcilien-Verein des Direktors Settekorn und Herr Grotrian veranstalteten zwei Max Schillings-Konzerte, in denen wir den Künstler selbst als Dirigenten der Hofkapelle und als Klavierspieler, von ihm Lieder (Emma Tester-Stuttgart), sein Streichquartett, Bruchstücke aus seinen dramatischen Werken und die Melodramen „Das Eleusische Fest" und „Das Hexenlied" (Ernst von Possart) kennen lernten. Der Erfolg war gewaltig. — Von einzelnen Künstlern verdient die talentvolle Pianistin Eva Knoche lobende Erwähnung. Ernst Stier

BUDAPEST: Die diesjährige Konzertsaison beginnt im Zeichen des drohenden finanziellen Mißerfolges. Eine so erfreuliche Zunahme auch die Musikbegeisterung unserer kunstliebenden Kreise erkennen läßt, für den Besuch von etwa 250 zumeist recht teuren Veranstaltungen reicht die numerische Größe unserer Konzertgemeinde nicht aus. Für heuer stehen uns die Produktionen von nicht weniger als fünf Orchestervereinigungen bevor. Von diesen haben unsere Philharmoniker unter Stefan Kerners Leitung bereits zwei Konzerte erledigt. Im ersten enttäuschte Elgar's geräuschvoll angekündigte As-dur Symphonie durch die Armut ihrer Erfindung, und auch der kleinen Suite zu „Pelleas und Melisande" von Sibelius — hübschen Tonaquarellen, die zu der Dichtung Maeterlinck's in schärfstem stilistischen Gegensatz stehen — ward nur mäßige Anerkennung zuteil. Stürmischen Erfolg erntete Huberman mit dem meisterhaften Vortrag des Beethoven-Konzertes. Im zweiten Konzert fesselte eine der gehaltvollsten Symphonieen Haydns. Die mitwirkende Berliner Künstlerin Ida Hiedler ließ kalt. — Das Akademie-Orchester brachte unter Hubay's Leitung gleich vier Novitäten: Liszts erfindungsarme, wortreich-nichtssagende „Bergsymphonie", eine aus der Studienzeit hervorgeholte, hypermodern hergerichtete „Rhapsodie" für Klavier und Orchester von Bartok, Peter Benoit's schablonenhaft symbolisierende Ouvertüre zu „Charlotte Corday" und als erquickende Oase eine hier noch nicht gehörte Symphonie Mozarts. — Der temperamentvolle Oskar Nedbal erschien wieder an der Spitze des Wiener Tonkünstlerorchesters und elektrisierte das Publikum mit der von ungeheurer Energie getriebenen f-moll Symphonie Tschaikowsky's, Herzfeld's vornehmer „Festouvertüre" und der von quecksilberner Fröhlichkeit bewegten Ouvertüre Sinigaglia's „Le Baruffe chiozotte". — In dem ersten Konzert des Symphonie-Orchesters, das unter Kun's Leitung einer höheren Künstlerschaft entgegenreift, interessierte eine entzückend graziöse „Petite suite" von Debussy. — Von solistischen Größen hörten wir bereits die Geiger Huberman, Colbertson, Kubelik und Vecsey, die geniale Pianistin Mérö; das singende Deutschland war würdig durch Elena Gerhardt, Alexander Heinemann und Heinrich Knote vertreten. Katharina Fleischer-Edel und Leo Slezak sind keine Liedersänger.
Dr. Béla Diósy

DARMSTADT: Nicht weniger als vier Komponisten wirkten bei Vorführung ihrer Werke persönlich mit: Friedrich Gernsheim, der trotz seiner 70 Jahre seine c-moll Symphonie No. 3 mit jugendlicher Energie dirigierte, Max Reger, dem die Hofkapelle nun schon zum zweiten Male einen ganzen Abend eingeräumt hatte, der uns aber mit seinem einstündigen Violinkonzert op. 101 wenig Freude bereitete, der 20jährige Schweizer Tonsetzer Emil Frey, dessen sich der Richard Wagner-Verein angenommen hatte, und der sich in seinen Klavierstücken und Sonaten für Violine und Violoncello als ein zwar noch gärendes, aber für die Zukunft Gutes versprechendes Talent erwies, und endlich der junge Wiener Friedrich Mayer, dessen anmutige Lieder freundlichste Aufnahme fanden. — Wilhelm Berger brachte uns sein Streichquintett op. 75 in e-moll, das guten Erfolg hatte, und von Paul Scheinpflug hörten wir seine „Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel". — Eine ganz prächtige Aufführung von Haydns „Schöpfung" zur Nachfeier seines 100jährigen Todestages vermittelte uns der Musikverein, und einen musikhistorisch besonders interessanten Abend veranstaltete der Richard Wagner-Verein mit der Aufführung der drei weltlichen Bachschen Kantaten: „Mer hahn en neue Oberkeet", „Schweigt stille, plaudert nicht!" und „Der zufriedengestellte Äolus", um deren Wiedergabe sich unter Hans Georg Gerhards Leitung der Wiesbadener Bach-Verein verdient machte. — Sehr verdienstvoll war auch die Wiederbelebung der Adventskantate des 1761 in Darmstadt gestorbenen Komponisten Christoph Graupner durch den Kirchengesangverein der Stadtgemeinde. — Als Sängerinnen traten auf Mme. Charles Cahier, Erna Cornill, Dora de Coulon, Marie Louise Debogis, Thilde Dohse, Birgit Engell, Gertrud Fischer-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Maretzki, Gertrud Geyersbach, Kathleen Howard und M. Lauprecht van Lammen, von denen namentlich die erstgenannte Wiener Altistin einen ganz ungewöhnlichen Eindruck machte. Die Sänger waren durch Richard Fischer, Nikola Geiße-Winkel, Erich Hanfstaengl, Rudolf Moest, Adolf Müller und Alfred Stephani, die Pianisten durch Wiesi de Haan, Amy Hare, Wilhelmine Heiß, Elsa Rau, Wilhelm Berger, Heinrich Wilhelm Keitel, Wolfgang Ruoff und Noah Steinberg vertreten, während als Geiger Stefi Geyer (die hier zum ersten Male erschien und enthusiastisch gefeiert wurde) und Melanie Michaelis, Heinrich Bornemann, Gustav Havemann, Fritz Hirt und Ernst Schmidt, als Cellisten Pablo Casals und Marix Loevensohn sehr schöne Erfolge hatten. (Zu Willy Burmesters Konzert waren dem Referenten Eintrittskarten nicht zugegangen.) Zu erwähnen sind schließlich noch die trefflichen Leistungen August Köhlers (Flöte), sowie Wilhelm Borngässers und Heinrich Keils (Orgel). H. Sonne

DRESDEN: Im dritten Hoftheaterkonzert der Serie B errang eine sehr ernstgemeinte, in Form und Ausdruck eigenartige Symphonie f-moll von Hermann Zilcher unter Kutzschbachs Leitung bei den verständnisvollen Musikfreunden Hochachtung und Beifall, während das große Publikum mit dem Werke, dessen drei Sätze äußerlich und innerlich eng zusammenhängen, nichts anzufangen wußte. — Die „Liedertafel“ erwarb sich mit der Erstaufführung des Reinhold Beckerschen Chores „Das Eiland“, den ich als eine der allerwertvollsten modernen Chorschöpfungen bezeichnen möchte, ein Verdienst. — Ein junger amerikanischer Komponist namens Paul Allen zeigte sich an einem eigenen Abend als begabter und formengewandter Tonsetzer. — Im dritten Philharmonischen Konzert hatte Eugène Ysaye den gewohnten Erfolg, während die Sängerin Paula Werner-Jensen weder stimmlich noch im Vortrag den berechtigten Anforderungen entsprach. — Der Mozart-Verein machte den Versuch, einige Nummern aus der alten Fassung der Beethovenschen „Leonore“ in der Ausgabe von Erich Prieger uns mundgerecht zu machen, doch erreichte er dies höchstens bei der Arie „Gott, welch Dunkel hier“, deren getragener und zarter Schluß vielleicht auf der Bühne eine eindringlichere Wirkung tun wird als das jetzt übliche, von Beethoven für Prag nachkomponierte Allegro, das für die Tenoristen überdies noch so gefährlich ist. Dagegen vermochten ein Duett zwischen Marcelline und Leonore und ein Terzett von Marcelline, Rocco und Jacquino nicht den Wunsch nach ihrer Aufnahme in die jetzt gültige Opernpartitur rege zu machen. Roderich Baß aus Wien spielte das Krönungskonzert, ist aber offenbar kein Mozart-Interpret auf dem Klavier. Das Orchester unter Max von Haken hielt sich gut. — Die hiesige Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft bemühte sich vergebens, das im Vorjahre aufgefundene und von Arnold Schering bearbeitete „Weihnachtsoratorium“ von Heinrich Schütz in einer modernen Uraufführung unter Otto Richters Leitung uns wieder nahezubringen. Da die Musik harmonisch sehr eintönig ist und die Rezitative des Evangelisten allzusehr überwuchern, auch in Chören und Arien wenig Lebensvolles sich findet, so konnte die gutgemeinte Aufführung lediglich musikwissenschaftliches und ortsgeschichtliches Interesse beanspruchen, da ja Schütz 55 Jahre lang Hofkapellmeister unter zwei sächsischen Kurfürsten in Dresden war. F. A. Geißler

ELBERFELD: Im zweiten Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft erregte der junge Geiger Efrem Zimbalist mit Lalo's Symphonie espagnole und Tschaikowsky's D-dur Konzert Aufsehen. Das Orchester unter Hans Haym wurde dem scherzhaften „Zauberlehrling“ von Paul Dukas ebenso gerecht wie der zwar etwas langatmigen und süßlichen symphonischen Dichtung „Psyché“ für Chor und Orchester von César Franck. Es zeichnete sich auch in der Ausführung des Beethoven („Siebente“), Berlioz, Wagner und Liszt enthaltenden Programms des Bußtagskonzerts im Stadttheater aus, bei welcher Gelegenheit sich Matthäus Pitteroff auch als hervorragender Konzertdirigent bewährte. — Im ersten Solistenkonzert entwickelte der junge Pianist Alfred Hoehn eine fabelhafte Technik und musikalisches Empfinden, das aber im fortissimo einige Mäßigung verträgt. Die Sängerin Hedy Iracema-Brügelmann hinderte Indisposition, ihre ganze Kunst entfalten zu können. — In einem Konzert des Lehrergesangvereins zeigte der Verein in großen schwierigen Chören wie einfachen Volksliedern von neuem, welch hohe Stufe der Leistungsfähigkeit er unter Hans Haym erreicht hat. Mathilde Schmidt sang Schubertsche Lieder und die Corneliusschen Weihnachtslieder recht eindrucksvoll, und auch der Violinist Adolf Busch bewies ein in Ansehung seiner Jugend schon respektables Können.

Ferdinand Schemensky

ESSEN: Eine schöne Haydn-Feier beging der Musikverein durch eine würdige Aufführung der „Schöpfung“, bei der namentlich Frau Noordewier-Reddingius und Johannes Messchaert als Solisten glänzten. In seinem zweiten Konzert bot er uns neben der Brahmsschen c-moll Symphonie die Bekanntschaft des jungen Geigers Efrem Zimbalist, dessen ausgeglichenes und edles, wenn auch noch unpersönliches Spiel sich in Glazounow's Violinkonzert und der „Schottischen Phantasie“ von Bruch bewährte. — Enrico Bossi spielte in einem Symphoniekonzerte die Stadtgartenorgel, enttäuschte jedoch, da er sich mit dem Instrument wohl nicht vertraut gemacht hatte. Seine symphonischen Variationen für Orchester verstärkten dies Gefühl der Enttäuschung, denn sie waren zu arm an Erfindung, als daß sie hätten interessieren können.

Max Hehemann

HALBERSTADT: Der Musikverein vollbrachte mit der zweimaligen Aufführung des „Kinder-Kreuzzug“ von Gabriel Pierné eine Großtat, die auch dem Publikum ein schönes Zeugnis ausstellt, denn Generalprobe wie Konzerte waren ausverkauft. Das Hauptverdienst gebührt dem Dirigenten, Königlichem Musikdirektor Fr. Hellmann, der in 45 Proben mit dem Kinderchor von 200 Schülern und Schülerinnen und in mindestens ebenso vielen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit dem gemischten Chor des Vereins die schwierigen Aufgaben so vorbereitete, daß sie glänzend gelöst wurden. Die Solopartieen waren durch Johanna Dietz, M. Lieschke, Albert Jungblut, E. Müller-Fuchs und H. Höbes würdig vertreten. Die verstärkte Kapelle des Infanterieregiments No. 27 (Harfe: Leo Zelenka-Lerando) bot ganz vorzügliche Leistungen.

Ernst Stier

HAMBURG: Richard Strauß' „Heldenleben", eine der am wenigsten sympathischen Schöpfungen Strauß', rückt in wahrhaft beängstigend schnellem Tempo von uns und unserm Interesse ab. Die kleinliche Auffassung in diesem Werke, das nirgends sich zu großen, allgemein heldenhaften Ausblicken erhebt, das eitel nur ganz private Angelegenheiten in Musik setzt, ertötet alles das, was man gern an Sympathie und Respekt dem Manne gegenüber aufbringen möchte, der vorher so viel Schönes geschrieben und noch so viel Schöneres versprach. Eine Wiederholung, die das Werk unter Panzner im IV. Philharmonischen Konzert erlebte, bestätigte aufs neue, daß das „Heldenleben" jetzt schon eigentlich nur mehr historischen, um nicht zu sagen antiquarischen Wert besitzt. Ungleich erfreulicher als dies Konzert, in dem übrigens der phänomenale Cellist Pablo Casals mit Dvořák's Konzert einen verdienten Triumph feierte, mutete das folgende Philharmonische Konzert an, in dem es unter Mitwirkung der Sing-Akademie unter Prof. Barth eine sehr wohlgelungene Wiederholung von Berlioz' vielfach überlebensgroßer und gewaltsam gesteigerter, im ganzen aber doch an ekstatischer Inbrunst und genialer Inspiration reicher „Totenmesse" gab. Namentlich die nach innen gekehrten Teile des Werks, das man natürlich nicht am Stil der klassischen Vorbilder messen darf, lösten tiefe Wirkungen aus, während das ebenso berüchtigte wie berühmte Tuba mirum infolge ungünstiger Plazierung der vier Bläser-Orchester nicht ganz zu seinem Rechte kam. — Die Berliner Philharmoniker wurden bei ihrem letzten Besuch von Ernst Kunwald geleitet, der in letzter Stunde für den erkrankten Arthur Nikisch eingesprungen war. Dr. Kunwald bewährte sich als erfahrener, routinierter Kapellmeister, dem es freilich versagt ist, den Orchesterklang in ähnlicher Weise zu entmaterialisieren, wie das bei Nikisch der Fall ist. Trotz des sehr dankbaren Programms mußte Kunwald daher den äußeren Erfolg des Abends dem Solisten Alfred Hoehn abtreten, der Tschaikowsky's Klavierkonzert mit großem Wurf, mit gewaltig ausholendem Schwung vortrug. — Aus der Erinnerung an die Unzahl kleiner Konzerte ragen noch hervor, noch nicht fortgeschwemmt von der Flut der Überproduktion, die Liederabende, die die hochbegabte, ganz eigenartige und vor allem durch ihren intensiven Persönlichkeitsreiz fesselnde Maria Freund und die anmutige Eva Lißmann veranstalteten.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Am Bußtage führte die Musikakademie (Josef Frischen) Mendelssohns „Elias" in chorisch glänzend gelungener Weise auf. Von den Solisten erregte die Sopranistin Anna Hesse mit ihrem glockenhellen Sopran Aufsehen. Die übrigen Solisten, Frl. Wolter (Alt), Paul Schmedes (Tenor) und F. Steiner (Bariton), waren musikalisch durchweg auf achtunggebietender Höhe. — Im zweiten Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle (Boris Bruck) fiel der Bassist Arimondi durch seine phänomenalen, allerdings etwas naturalistisch gehandhabten Stimmittel auf. Eine Serenade für Orchester von Sherwood (Uraufführung) war nicht gerade vielsagend, klang aber hübsch und natürlich. Schuberts C-dur Symphonie hatte das Konzert in gediegener Herausarbeitung eröffnet. — Unter den unzähligen Solistenkonzerten ragten die Klavierabende von Richard Singer, Fritz von Bose und Georg Zscherneck sowie ein Konzert des zum bedeutenden Künstler herangereiften Mischa Elman als Marksteine hervor.

L. Wuthmann

JOHANNESBURG: Unzweifelhaft gebührt der Musical Society das Verdienst, das Interesse des musikliebenden Publikums immer mehr zu heben und das Niveau der Darbietungen höher und höher zu schrauben. Das Programm des letzten Konzerts war ein recht gutes und die Ausführung der verschiedenen Nummern sehr zufriedenstellend. Madame Wedlake-Santanera erzielte wie bei früherer Gelegenheit reichen Applaus. Ihr graziöses Harfenspiel fand auch diesmal großen Beifall. Maly von Trützschler erfreute das Publikum durch ihre äußerst künstlerische Wiedergabe Brahmsscher Lieder. Die Pianobegleitung hatte Pierre de Beer übernommen und gut ausgeführt. Gwilym Evans sang mit vielem Verständnis eine Arie aus „Don Giovanni". J. Seelig

KARLSRUHE: Eine wahre Konzerthochflut hat gleich zu Beginn des Winters eingesetzt. Sehr stark vertreten sind die Kammermusikvereinigungen. Das sich vorteilhaft entwickelnde Karlsruher Streichquartett, das Fitzner- und das Sevčik-Quartett, die beide mit sehr beachtlichen Leistungen aufwarteten, die Böhmen, die u. a. ein interessantes Quartett in Es-dur von Max Reger erstmals hier vorführten, und das vorzügliche Russische Trio gaben mehr oder minder stark besuchte Konzerte. — Das erste Abonnementskonzert des Hoforchesters brachte unter Leopold Reichweins Leitung Bruckners E-dur Symphonie und Strauß' „Tod und Verklärung" in vorzüglicher Ausführung. — Mit einer eindrucksreichen Vorführung der „Jahreszeiten" erschien der Bachverein unter Max Brauer auf dem Plan. — Die Pianisten Backhaus und Pauer besitzen hier einen festen Stamm von Hörern, und in Elena Gerhardt lernten wir eine Liedersängerin von ganz trefflichen stimmlichen und geistigen Qualitäten kennen. Franz Zureich

KÖLN: Im fünften Gürzenich-Konzert sprach Paul Scheinpflugs Lustspiel-Ouvertüre als in den Themen sehr gefälliges, hinsichtlich der geschickten Verwendung einer altenglischen Melodie eigenartiges und in der Instrumentierung reizvolles Tonstück gemäßigt moderner Faktur lebhaft an. Fritz Steinbach und das Gürzenich-Orchester erzielten dann mit einer zündenden Wiedergabe von Beethovens achter Symphonie großen Erfolg. Jubelnden Beifall entfesselte am Ibach Wilhelm Backhaus mit dem zweiten Klavierkonzert von Brahms, in gesteigertem Maße noch mit der auf die programmäßigen vier

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chopin-Stücke als Zugabe gespendeten Lisztschen Campanella. — Helene Staegemanns zarter Sopran wollte beim Vortrage der Arie „L'amerò" aus Mozarts „Il re pastore" nicht ganz ausreichen, während ihre, mehr gefällig und musikalisch korrekt als fesselnd gesungenen Lieder auffallenderweise diesmal die letzte technische Akkuratesse vermissen ließen. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Von abendfüllenden Chorveranstaltungen beanspruchten die tüchtigen Aufführungen der „Schöpfung" durch Brode (Singakademie mit Solisten von unserm Stadttheater) und des „Deutschen Requiem" durch Schwalm (Musikalische Akademie mit der sehr gut singenden Sopranistin Maria Eschment und Eugen Brieger) das Interesse. Daneben ist wichtig die Aufführung des Schillerschen „Siegesfest", in der nicht gleichmäßigen, aber über das Niveau der landläufigen Männerchorliteratur doch hervorragenden Vertonung durch Konstanz Berneker in einem Konzert des Männergesangvereins „Melodia" (Dirigent Eugen Peterson, ein zielbewußter, ernster Musiker). — Max Brodes verdienstliche Symphoniekonzerte (mit Bronislaw Huberman und Frieda Hempel) warben in wohlgelungenen Aufführungen für Werke von Berlioz (Cellini-Ouvertüre), Tschaikowsky (Violinkonzert und Pathétique) und Hermann Goetz (Violinkonzert). — Als neuer Dirigent des Musikvereins stellte sich Paul Scheinpflug in einem Beethoven-Abend mit der achten Symphonie vor und erwies sich als Musiker von Mark und Blut, obschon als handwerklich noch vervollkommnungsfähiger Orchesterleiter. — Ein neugeschaffener, vorzüglich geschulter a-cappella Chor unter Konrad Hausburg debütierte vielverheißend in den Gebauhrschen „Künstlerkonzerten", von denen andere höchst genußreiche Darbietungen von Artur Schnabel u. a. mit Liszts h-moll Sonate und der Kammermusikvereinigung der Berliner Königlichen Kapelle mit Beethovens Septett und Schuberts Oktett brachten. — Joan Manén endlich fesselte als eminenter, rassiger Techniker.

Lucian Kamieński

LEIPZIG: Zu einer würdig-schönen Nachfeier von Joseph Haydns hundertstem Todestage geriet unter Arthur Nikisch das achte Gewandhauskonzert mit einer gemütsinnig-klangtraulichen Vorführung der „Jahreszeiten", an der solistisch die ungemein anmutig singende Sopranistin Birgit Engell, der noch ein wenig experimentierende Tenorist Dr. Matthaeus Roemer und der oft erprobte Alexander Heinemann betätigt waren. — Richard Hagel und sein neuer, noch etwas stimmspärlicher Philharmonischer Chor hatten sich mit dem Winderstein-Orchester allzufrühe an etwas nahezu Unaufführbares, an Max Regers im Grunde eigenartig-schön erfundenen, aber für den fünfstimmigen Chor äußerst anstrengend gesetzten und im Orchesterpart überladenen „Gesang der Verklärten" herangewagt und eröffneten solcherweise das vierte Philharmonische Konzert mit einem schier unerfaßbaren Durcheinander von Klängen, auf das hin die nachfolgende, für Leipzig erstmalig vollständig ertönende dramatische Symphonie „Romeo et Juliette" von Berlioz bei insgesamt respektabler Wiedergabe mit den sehr tüchtigen Solisten Frau Grimm-Mittelmann, Herrn Schroth und Herrn Lüppertz die Hörenden beinahe schlicht und durchweg erfreulich anmuten konnte. — Ganz wesentlich Besseres leistete das Winderstein-Orchester beim Konzerte des sehr talentierten jungen Dirigenten Leonid Kreutzer und des wirklich genialen Geigers Alexander Schmuller im Begleiten des von diesem meisterhaft vorgetragenen Regerschen Violinkonzertes und mit der wohllautenden Wiedergabe der Tragischen Ouvertüre von Brahms und der durch pathetisches Nichtssagen tragikomisch wirkenden achten Symphonie von Glazounow. — Eines etwas voreiligen Wagemutes hat man wohl auch Dr. Georg Göhler zu beschuldigen, der im dritten Konzert der Musikalischen Gesellschaft — nach Händels Concerto grosso in h-moll und der von Johanna Dietz kraftvoll-kunstfertig wiedergegebenen Konzertarie von Beethoven — mit dem für höchste Aufgaben noch nicht herangereiften Blüthner-Orchester unter vorwiegend rühmenswertem geistigen, aber sehr anfechtbarem körperlichen Interpretieren Beethovens „Neunte" zur Aufführung brachte und dabei allerdings in bester Weise von seinem Riedel-Vereinschor und auf tüchtige Art von dem Solistenquartett Johanna Dietz, Agnes Leydhecker, Rudolf Jäger und Alfred Kase unterstützt wurde. — Ein Konzert des gediegenen Klavierspielers Otto Weinreich vermittelte ein befreundendes Begegnen mit dem geschickt kontrapunktierenden und poetisierenden Komponisten Paul Juon, und in einem Konzerte des trefflich singenden Lehrergesangvereins konnte sich die einheimische Violinistin Lotte Sitt und die anmutige Leipziger Konzertsängerin Anna Hartung herrlichen Beifall erspielen und ersingen. — Großem Interesse begegneten die Böhmen mit einer vortrefflichen Wiedergabe des Es-dur Quartetts von Max Reger, der selbst sich ihnen zu einem bedeutenden Vortrage des c-moll Klavierquartetts von Brahms zugesellte. — Freude bereitete das Sevčik-Quartett, zwischen dessen warmherzigen Exekutionen einiger Kammermusikwerke von Bendl, Haydn und Dvořák der junge Pianist Sándor Vas sehr wirksame „Stimmungsbilder in Variationsform" op. 3 von Brzeziński einschaltete. — Anregend ist eine zweite Trio-Matinee Fritz von Boses mit Beethovens großem B-dur Trio als Hauptstück verlaufen, und Ungewöhnliches in guter Ausführung brachte die dritte Gewandhaus-Kammermusik, nämlich Giuseppe Verdi's e-moll Streichquartett, César Francks A-dur Klavierquintett (mit Josef Pembaur am Flügel) und das Es-dur Septett für Klavier, Streichinstrumente und Trompete von Saint-Saëns. — Neuerdings fesselte mit ihrer temperamentvollen Virtuosität Alice Ripper, größere Vertiefung war am Spiele Arthur Reinholds zu konstatieren, als gediegener Geiger erwies sich Max Menge, und einigem Interesse begegnete der noch etwas unfrei und allzu flackernd singende George Fergusson. — Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß Paul Allen und Wilhelm Rinkens hier eigene Kompositionen vorführten, und daß die Pianistin Amy Hare sowie die Sängerinnen Erna Piltz und Suse Baldamus sich etwas voreilig an die Öffentlichkeit hinausgewagt haben. Arthur Smolian

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

LONDON: Nach langer Abwesenheit ließ sich Moriz Rosenthal in einem Samstags-Symphoniekonzert in Queens Hall hören. Er spielte das Konzert in g-moll von Saint-Saëns und die ungarische Phantasie von Liszt. Der orchestrale Teil des Konzerts zeigte starke Gegensätze: auf der einen Seite die zweite Symphonie von Borodin, auf der anderen den Gesang der Rheintöchter aus der „Götterdämmerung". — Viel Interesse erregte der Versuch der Schauspielerin Viola Tree, die Bühne mit dem Konzertsaal zu vertauschen. — Mischa Elman gab ein bemerkenswertes Konzert. — Ein reifer, sympathischer Pianist ist Neville Swainson. Auf seinem Programm stand u. a. die selten gehörte Burleske von Strauß. — Ein neuer australischer Tenor, Charles Hay, stellte sich vor; man kann aber nur sagen, daß ihm einige leichte französische Lieder gut gelangen und daß seine Stimme noch Entwickelungsmöglichkeiten zeigt. — Zwei neue symphonische Werke: „The Maid of Astolat" von Davies, angeregt durch eine Dichtung von Tennyson und eine Symphonie von Sir Charles Stanford, die ihre Entstehung Watts bekannten Gemälden „Liebe und Tod", „Liebe und Haß" usw. verdankt, sind beide nicht arm an Erfindung, vermögen aber tieferes Interesse nicht wachzurufen. F. Wagner

MAINZ: In den letzten drei Symphoniekonzerten erneuerte man die Bekanntschaft mit namhaften Solisten. Raoul Pugno spielte Schumann (a-moll Konzert), Chopin und Bach mit ebensoviel Intuition und Poesie wie technischer Meisterschaft; Lula Mysz-Gmeiner erwies sich bei Schubert- und Brahms-Liedern von neuem als eine erstklassige Gesangskünstlerin, und Carl Flesch errang mit dem Beethovenkonzert, den „Ungarischen Tänzen" (Brahms) und einem Bachschen Sonatensatz einen stürmischen Erfolg. Neben Beethovens Vierter Symphonie, Spohrs „Jessonda"-Ouvertüre, mit der man des Meisters 50jährigen Todestag feierte, und einer Mendelssohn-Ouvertüre erschienen als Neuheiten Tschaikowsky's „Manfred"-Symphonie und Humperdincks Ouvertüre zur „Heirat wider Willen". Wenn auch an die klassische Stilform sich anlehnend, bietet jene ausgesprochene Programmusik, und neben manchen feinempfundenen Episoden liegt der Hauptreiz des Werkes in der glänzenden orchestralen Technik. Das Humperdincksche Opus bot relativ wenig Anziehendes. Emil Steinbach brachte sämtliche Werke in vorzüglicher Interpretation. — Ein Liederabend Messchaert's zeigte diesen einzigen Künstler wieder als Gesangsmeister ersten Ranges.
Edg. Classen

NÜRNBERG: Während Emil Jaques-Dalcroze aus Genf, der mit hiesigen und Genfer Schülerinnen seine Methode der rhythmischen Gymnastik vorführte, nicht vollkommen zu überzeugen vermochte, bot im Privatmusikverein das Brüsseler Streichquartett mit Beethoven, Haydn und einem hochinteressanten Quartett von Dohnányi einen ungetrübten Genuß, ebenso wie Henri Marteau, der im Philharmonischen Verein das Violinkonzert von Brahms zwar in ungewöhnlich langsamem Tempo, aber mit um so schönerem, edlerem Ton spielte. Einen herrlichen Beethoven-Abend gab Frederic Lamond, und die gleiche Begeisterung erweckte Julius Klengels wundervolle Technik und farbenprächtiger Ton auf dem Cello. Von einheimischen Künstlern hörten wir hübsche Lieder von Georg Blum, und in einem eigenen Liederabend die vielversprechende Anfängerin Flore Kant (Sopran).
Dr. Steinhardt

PRAG: Einen hohen Genuß hat Ansorge seiner von Konzert zu Konzert wachsenden Gemeinde mit einem Klavierabend bereitet, der stimmungsvoll mit Beethoven einsetzte und gewaltig mit Liszts h-moll Sonate schloß. — Der talentierte Geiger Rudolf Weinmann holte sich, von Otto Bardas wirkungsvoll am Klavier unterstützt, einen lauten äußeren Erfolg. Besonders gelangen ihm einige kleinere Stücke aus der älteren Violinliteratur, die er mit entzückender Delikatesse vortrug. — Im Kammermusikverein spielte das Brüsseler Streichquartett Mozart, Brahms, Beethoven mit der an ihm bekannten Sauberkeit in Rhythmus und Ton. — Das zweite Philharmonische Konzert brachte, von Ottenheimer dirigiert, neben Beethovens Pastorale als Novität zwei „Symphonische Lieder" von Rudolf Freiherrn Prochazka, von denen besonders das zweite, angeregt von Schillers „Die Götter Griechenlands", ausnehmend gefiel. Prochazkas symphonische Lieder, gewissermaßen Programmusik in Miniatur, zeigen, daß der Komponist auch ohne das Aufgebot von Orchestermassen tiefgehende Wirkungen zu erzielen weiß. In Elisabeth Bokemeyer aus Berlin, die Liszts Es-dur Konzert spielte, lernte man eine ausgezeichnete junge Pianistin kennen, die sich sofort die Gunst des Publikums gewann, trotzdem manches heute noch ihre Kräfte übersteigt. An Stelle van Rooy's, der im letzten Augenblick absagte, sang Arimondi ein paar Fragmente aus italienischen Opern und zum Schluß Schumanns „Grenadiere", natürlich italienisch. Das hat nicht müssen sein. Dr. Ernst Rychnovsky

RIGA: Das Hauptinteresse im verflossenen Monat (November) nahmen zwei Philharmonische Konzerte in Anspruch, die unter der temperamentvollen Leitung von Hans Hermann Wetzler in den Räumen des Stadttheaters bei ausverkauftem Hause stattfanden und von gutem Erfolg begleitet waren. Das erste, ein Beethoven-Abend, brachte neben der „Neunten" die Leonoren-Ouvertüre No. 3, das zweite, ein Wagner-Liszt-Abend, verschiedene Fragmente aus „Parsifal" — darunter den Schlußchor des ersten Aktes —, die „Faust"-Ouvertüre und den „Kaisermarsch" sowie Liszts „Tasso". Solistisch wirkten Josef Sliwinski, der sich im Vortrag des Es-dur Konzerts von Beethoven als ein feinfühliger, künstlerisch hoch zu bewertender Pianist bewährte, und Walter Kirchhoff von der Berliner Hofoper: ein tüchtig geschulter, mit sympathischen Stimmitteln ausgerüsteter Tenorist, dessen Vortrag jedoch nicht sonderlich zu erwärmen vermochte. Sein Bestes gab er in einigen Liedern von Liszt, Unvollkommenes in den Wagner-Wesendonkschen Gesängen, die namentlich unter argen, den melodischen Fluß fast gänzlich untergrabenden Tempoverschleppungen zu leiden hatten. — Von den vielen Solistenkonzerten seien rühmlichst genannt der stimmungvoll verlaufene Chopin-Abend Josef Sliwinskis und die Klavier-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

abende Josef Hofmanns, der bei viermaligem Auftreten durch sein vollendetes, glänzendes Spiel eine überaus starke Anziehungskraft auf seine enthusiasmierten Zuhörer ausübte. — Lebhafte Sympathie erweckten ferner die beiden Violinvirtuosen Leopold Auer und Prof. Nalbandian. — Auch zwei einheimische Kräfte, die junge Pianistin Helene Praetorius und der junge Geiger Albert Járosy-Orahovica, erfreuten durch tüchtige, von entwickelungskräftiger musikalischer Begabung zeugende Leistungen.

Carl Waack

SCHWERIN: Im ersten Orchesterkonzert gehörte Beethovens Siebente Symphonie zu den Tondichtungen, die einen wahren ästhetischen Genuß bewirkten. Das Werk erfuhr durch Willibald Kaehler eine ernste, im Detail geistreich ausgeführte Wiedergabe. Nach Mozarts reizender Serenade für vier Orchester, der immerhin etwas vom Modegeschmack seiner Zeit anhaftet, gab Webers Oberon-Ouvertüre einen romantischen Schluß, zu dem die Übergangsfarbe fehlte. Lula Mysz-Gmeiner sang mit edler Einfachheit Schubert und Brahms. — In der Kammermusik brachte man zum Gedenken an Spohrs 50. Todestag sein Nonett, op. 31, das um seiner prächtigen Klangreize und natürlichen Blüten musikalischer Schönheit willen die Aufführung verdient. Schumanns A-dur Quartett, noch mehr für den vertrauten Genuß im Privatzirkel, als für den Effekt im Konzertsaal geschaffen, verlangt von den Spielern eine gewisse Gemütsverwandtschaft. Einem Ensemble, das durch jahrelanges, liebevolles Studium zusammengestimmt ist, wird es möglich sein, nicht die rein technische Seite in den Vordergrund zu drängen.

Fr. Sothmann

STRASSBURG: Eine reiche Konzertflut ergoß sich in den letzten Wochen über unsere Ohren. Teils brachte sie schönes, der Kritik nicht Bedürfendes, so das Auftreten von Messchaert, Burmester, einen Brahms-Abend des hiesigen Quartetts (für Sistermans allerdings gilt bald das Wort: „Lehre, Künstler, singe nicht!"), das prächtige Frankfurter Rebner-Quartett, die „Dresdener" (Petri) (leider mit einem unendlich dürftigen Busoni'schen Quartett — Form ohne Inhalt), Wendlings herrliches (= männliches) Spiel und das dritte Abonnementskonzert, in dem Pfitzner zwei Schubertsche Symphonieen ideal vor uns erstehen ließ und Schmid-Lindner (München) mit einem ernstgehaltvollen, im guten Sinn modernen Klavierkonzert von Felix vom Rath bekannt machte. Aufs negative Konto gehört ein die entgegengesetzten Qualitäten aufweisendes, sonst naivfreundliches Klavierkonzert von Diebold-Freiburg (Inhalt Schumann und Mendelssohn, Klavierstil etwa Haydn), verschiedenes im Klavierspiel von Telemaque Lambrino (orthographische Unsauberkeit) und Rudolf Ganz (unvornehmes Hetzen), deren gute Eigenschaften ich dabei nicht verkenne, ferner ein etwas „mieses" Programm der Frau von Wolzogen usw. — Das Hauptereignis aber war die Einweihung der neuen Orgel im Sängerhaussaal des Männergesangvereins, durch zwei Festkonzerte gefeiert. Über das Kunstwerk selbst sowie über die stattgehabten Uraufführungen zweier bedeutsamer symphonischer Orgelwerke von Erb (Straßburg) und Widor (Paris), der selbst anwesend war, gedenke ich noch besonders zu berichten. — Erwähnt seien noch ein Liederabend von H. Roos (Bariton) und Frl. Walleser (Mezzosopran), die beide schöne Stimmen und recht gute Schulung aufwiesen, ferner die wohlgelungenen Konzerte der zwei Orchester- und sonstigen Vereine.

Dr. Gustav Altmann

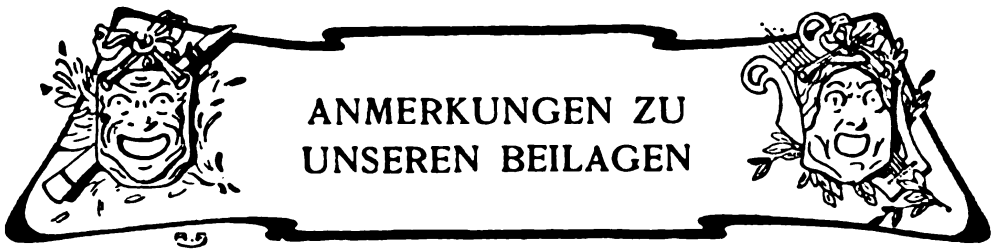
WIESBADEN: Im Kurhaus: die neue Symphonie h-moll von Fritz Volbach. Das echt deutsch empfundene, edel gestaltete Werk fand namentlich in den ersten drei Sätzen allgemeine Zustimmung; doch erzielte auch das in der Erfindung weniger starke Finale durch den Hinzutritt der Orgel seine besondere ernstfeierliche Wirkung. — Neue Kammermusikwerke und Lieder brachte Fritz Zech zu Gehör: ein leidenschaftlich bewegtes Klavierquartett (E-dur) beglaubigte insonderheit die nicht alltägliche Kunst und Begabung des auch als Organist und Chordirigent hierorts geschätzten Komponisten. — Als talentvolle Liedersängerin ist noch die Sopranistin Elsa Laube (Hamburg) zu signalisieren; die meisten übrigen Solisten unserer Konzertzeit tragen lauter längst anerkannte zugkräftige Namen.

Otto Dorn

ZÜRICH: Im zweiten Abonnementkonzert wurden als Novität „Symphonische Variationen über ein Thema von Robert Schumann" von einer jungen Wienerin G. Selden aufgeführt. Das Werk ist theoretisch groß angelegt; einige der Variationen entfernen sich aber allzusehr vom Grundthema. Den großen Erfolg hatte die anwesende Künstlerin hauptsächlich der hingebenden Ausführung unter Volkmar Andreae's Leitung zu verdanken. Widor's Suite in h-moll und Emil Frey's Klavierkompositionen vermochten nicht zu interessieren, da sie im Aufbau unklar, arm an Melodie und weder im Rhythmus noch in der Klangfarbe originell sind. Wirkliche Freude bereiteten Gabriel Fauré's „Pélisandre", Schoecks Serenade für kleines Orchester und Engelbert Röntgens Sonate für Violoncello und Klavier. Von älteren Werken hörten wir u. a. wieder: Brahms' vierte Symphonie, Berlioz' rassigen „Römischen Carneval" und Mozarts „Divertimento" (Streichtrio). Über die Solisten ist beinahe durchgehend nur Vorzügliches zu sagen. Als Pianisten traten auf: Risler, Emil Frey, der den bedeutendsten jetzigen Künstlern seines Instrumentes beigezählt werden darf, und Robert Freund, der Altmeister der Schweizer Pianisten. — Zu einem Extrakonzert war von der Tonhallegesellschaft die junge Geigerin Vivien Chartres eingeladen worden. Ihr Spiel ist wirklich entzückend. Flesch spielte das neunte Konzert von Spohr und einige Bachstücke. Er und sein Schüler W. de Boer (Partita II) sind Bachspieler ersten Ranges. — Der Gemischte Chor Zürich (Direktion: Andreae) führte den ersten Teil von Edward Elgar's „Traum des Gerontius" auf. Das Werk ist durchweg klar lyrisch; dramatisch wirkt nur eine Stelle („Und grausam jetzt dringt wilde ...").

Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der weitaus überwiegende Teil unserer Bilder gehört zu dem Artikel von Ferdinand Scherber über das Wiener Konservatorium. (Im zweiten Januarheft, das den Schluß der Studie von Richard Specht enthält, werden wir die von ihm eingehender behandelten Jungwiener Tondichter — Bruno Walter, Alexander von Zemlinsky, Arnold Schönberg, Karl Weigl, Franz Schreker, Julius Bittner, Theodor Streicher — im Bilde vorführen.) Wir beginnen mit den Bildnissen der Direktoren in chronologischer Reihenfolge; alle diese, zum Teil seltenen Porträts stammen aus der Zeit des Wirkens der betreffenden Künstler am Konservatorium: Antonio Salieri (nach einer Zeichnung nach dem Leben von Fr. Rehberg vom 6. Februar 1821), Gottfried Preyer (nach einer Lithographie von Kriehuber vom Jahre 1840), Josef Hellmesberger (nach einem Stich von Dauthage vom Jahre 1858), Johann Nepomuk Fuchs (nach einer Heliogravüre im Verlag von J. Löwy in Wien), Richard Perger und Wilhelm Bopp, der jetzige Direktor. Für die ersten drei Porträts dienten uns die Originale aus dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zur Vorlage. Ein Bild des als Oboist bekannten zweiten Direktors Josef Sellner war trotz vielfacher Umfragen nicht zu ermitteln. Die folgenden beiden Blätter zeigen das alte und das neue Gebäude des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde; das erste ist nach einem Stich im Besitz der Wiener Hofbibliothek gefertigt. — Den Beschluß bildet eine Ansicht des k. k. Hofopern-theaters, der imposanten Schöpfung von van der Nüll und Siccardsburg.

Als Musikbeilagen bieten wir zwei bisher ungedruckte Kompositionen: ein Bruchstück aus den Gurre-Liedern von Arnold Schönberg und das Lied „Fraue du süße“ von Karl Weigl. Von beiden Tondichtern ist im Aufsatz Richard Spechts ausführlich die Rede. Arnold Schönberg begleitete die Sendung des Bruchstückes an uns mit einem Schreiben, das uns so charakteristisch erscheint, daß wir es uns nicht versagen können, einiges daraus mitzuteilen: „... hätte aber die Bitte, daß an die Veröffentlichung des Manuskriptes die Bemerkung angehängt würde, daß dieses Werk, vor zirka zehn Jahren geschrieben, von mir heute als zur Aufführung und zur Publikation ungeeignet befunden wird, da ich mich selbst durch manches Gute, das ich noch jetzt darin erkenne, nicht bestimmen lassen kann, die große technische Unzulänglichkeit zu übersehen. Wenn ich mich trotzdem überreden lasse, ein Stückchen daraus abdrucken zu lassen, so gebe ich dem Einflusse von Freunden nach, die meinen, man könnte meine Erfindung aus dieser Musik besser beurteilen, als aus meiner heutigen. Ich glaube das nicht, aber es ist ja möglich, daß es doch so ist. Ich lege Gewicht darauf zu betonen, daß mir die Unvollkommenheit meines damaligen Könnens seit langem bewußt ist; denn ich wünsche nicht an dieser Probe gemessen zu werden. Im Technischen nicht — aber auch nicht was die Erfindung anlangt; denn darüber denke ich eben heute auch ganz anders“.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



GOTTFRIED PREYER
nach einer Lithographie von Kriehuber

IX. 7

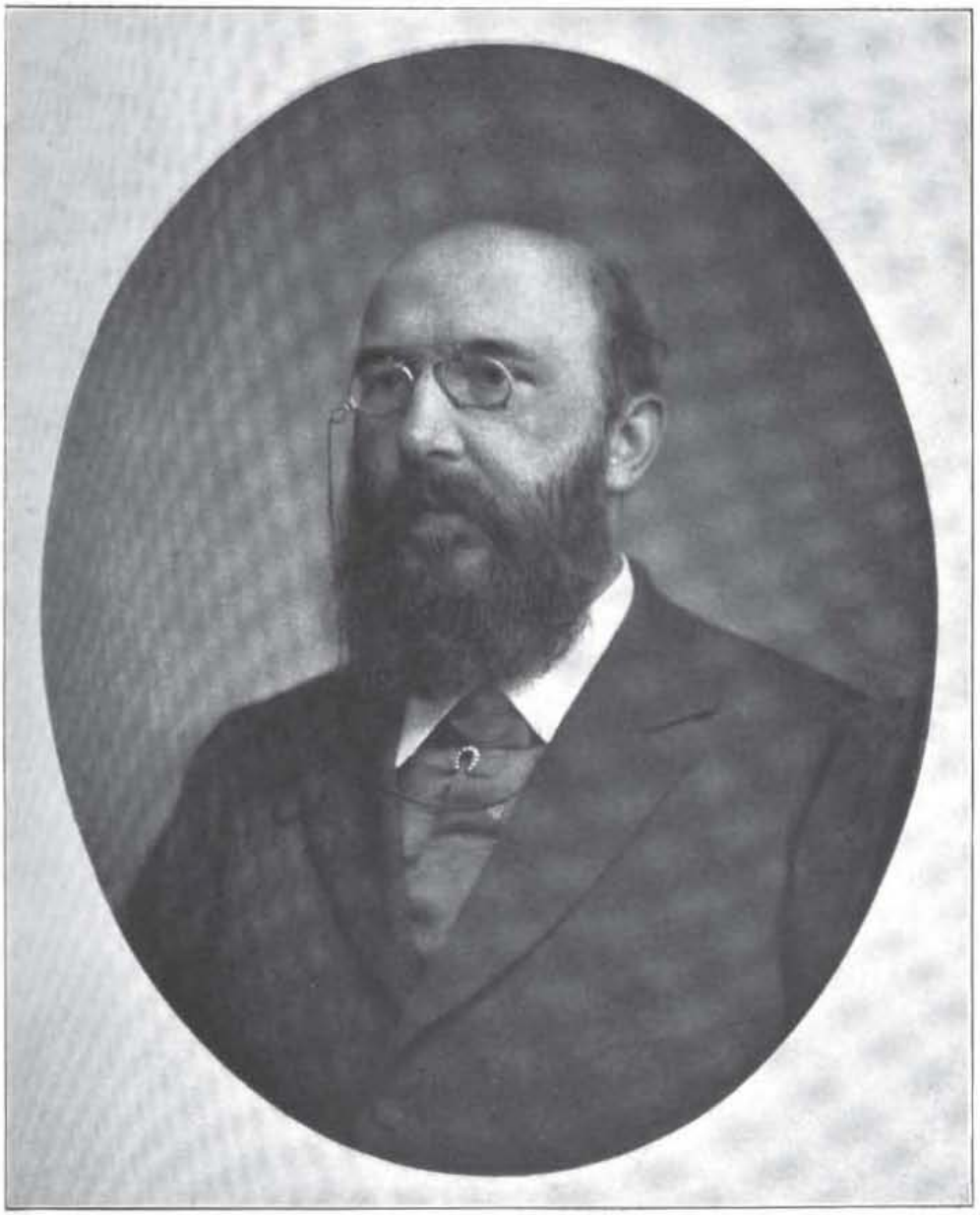
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOSEF HELLMESBERGER
nach einer Lithographie von Dauthage

IX. 7

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

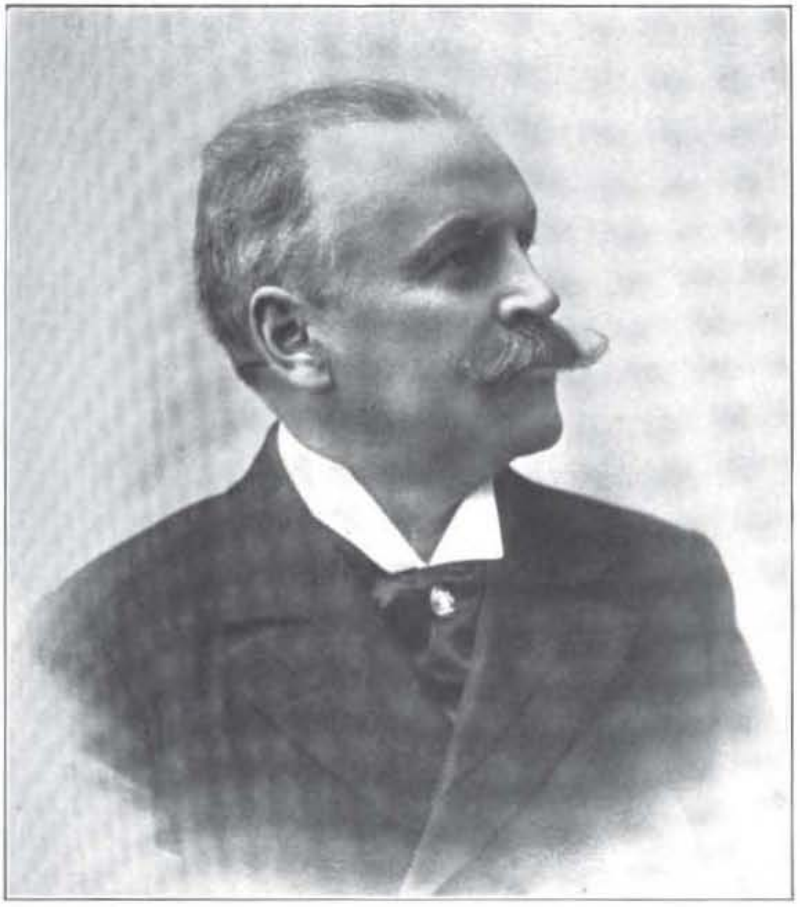


Heliogravüre von J. Löwy, Wien.

JOHANN NEPOMUK FUCHS

IX. 7

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Charles Scolik, Wien, phot.



XI. 7

RICHARD VON PERGER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Hubert Lill, Mannheim, phot.



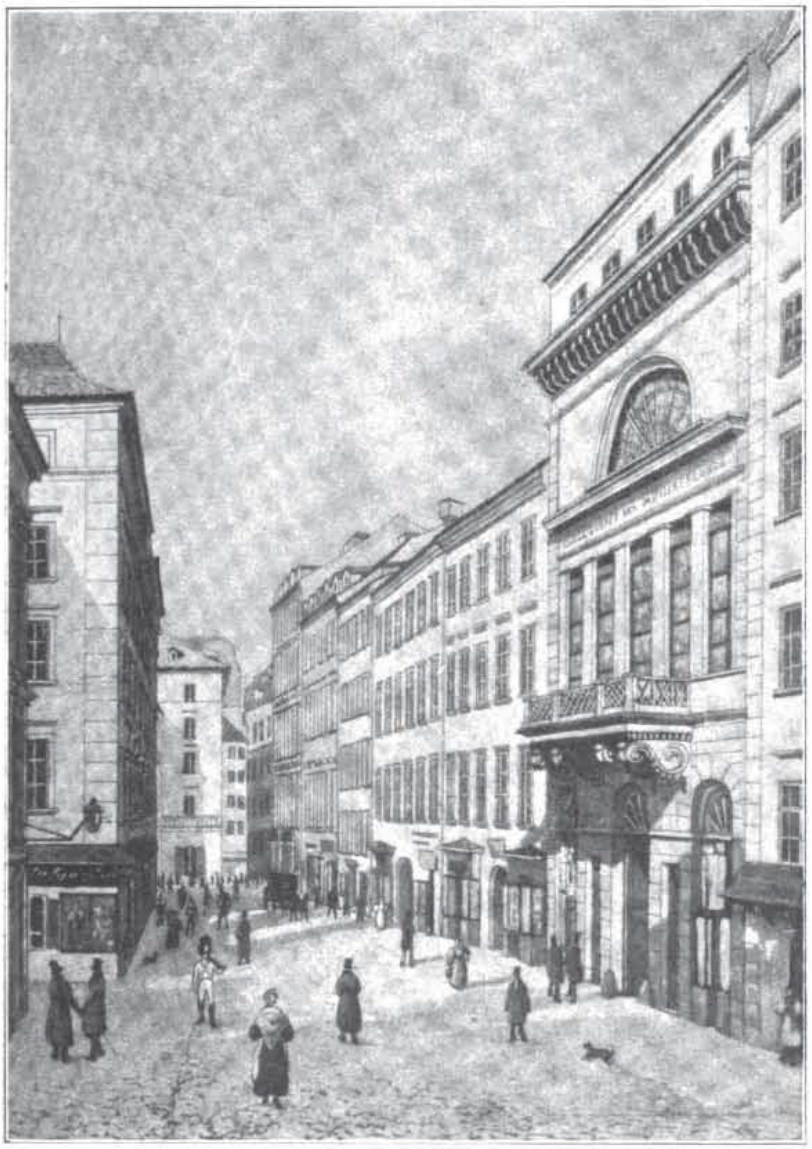
IX. 7

WILHELM BOPP

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ALTES GEBÄUDE DER GESELLSCHAFT
DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

IX.7

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





IX. 7

NEUES GEBÄUDE DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN
(k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



K. K. HOFOPERNTHEATER IN WIEN

Musikbeilagen zu dem Sonderheft: Wien

Aus den Gurreliedern

(Jens Peter Jacobsen)

für Soli, Chor und Orchester

von

Arnold Schönberg

Fraue, du süsse

(Ludwig Finckh)

für eine hohe Männerstimme und Klavier

von

Karl Weigl

Die Autoren behalten sich alle Rechte vor
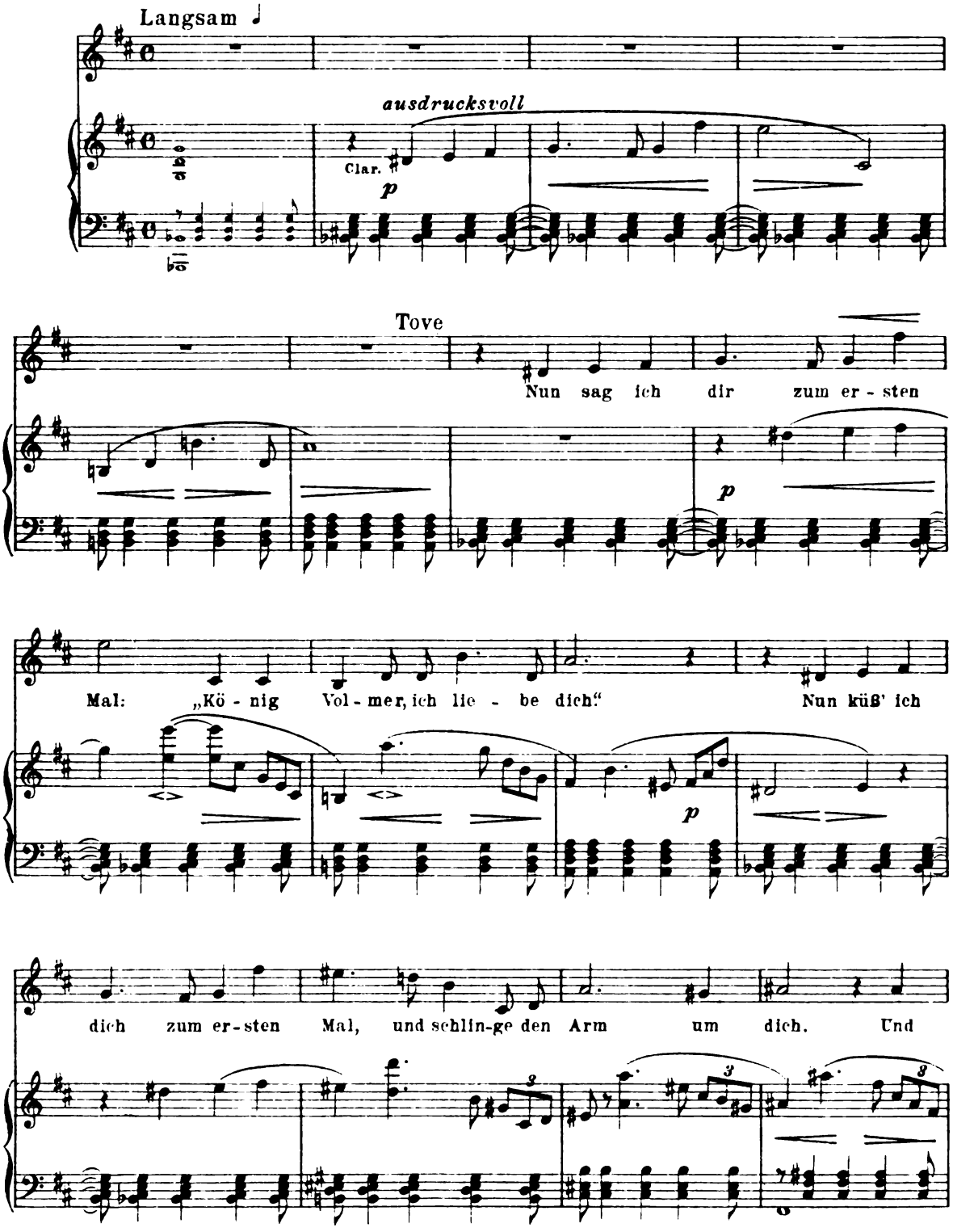


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aus den Gurreliedern

von Jens Peter Jacobsen
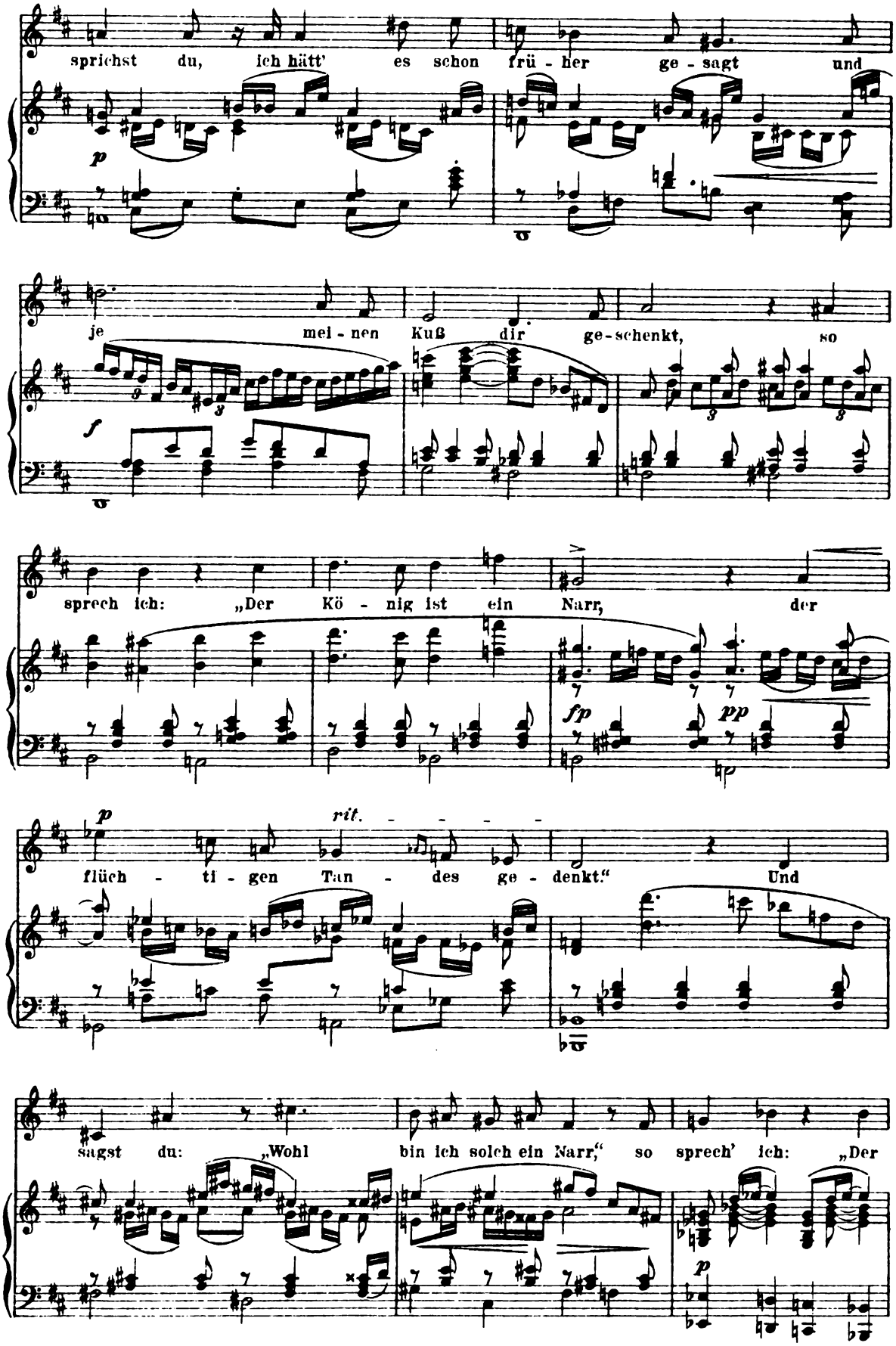
Für Soli Chor und Orchester

ARNOLD SCHÖNBERG
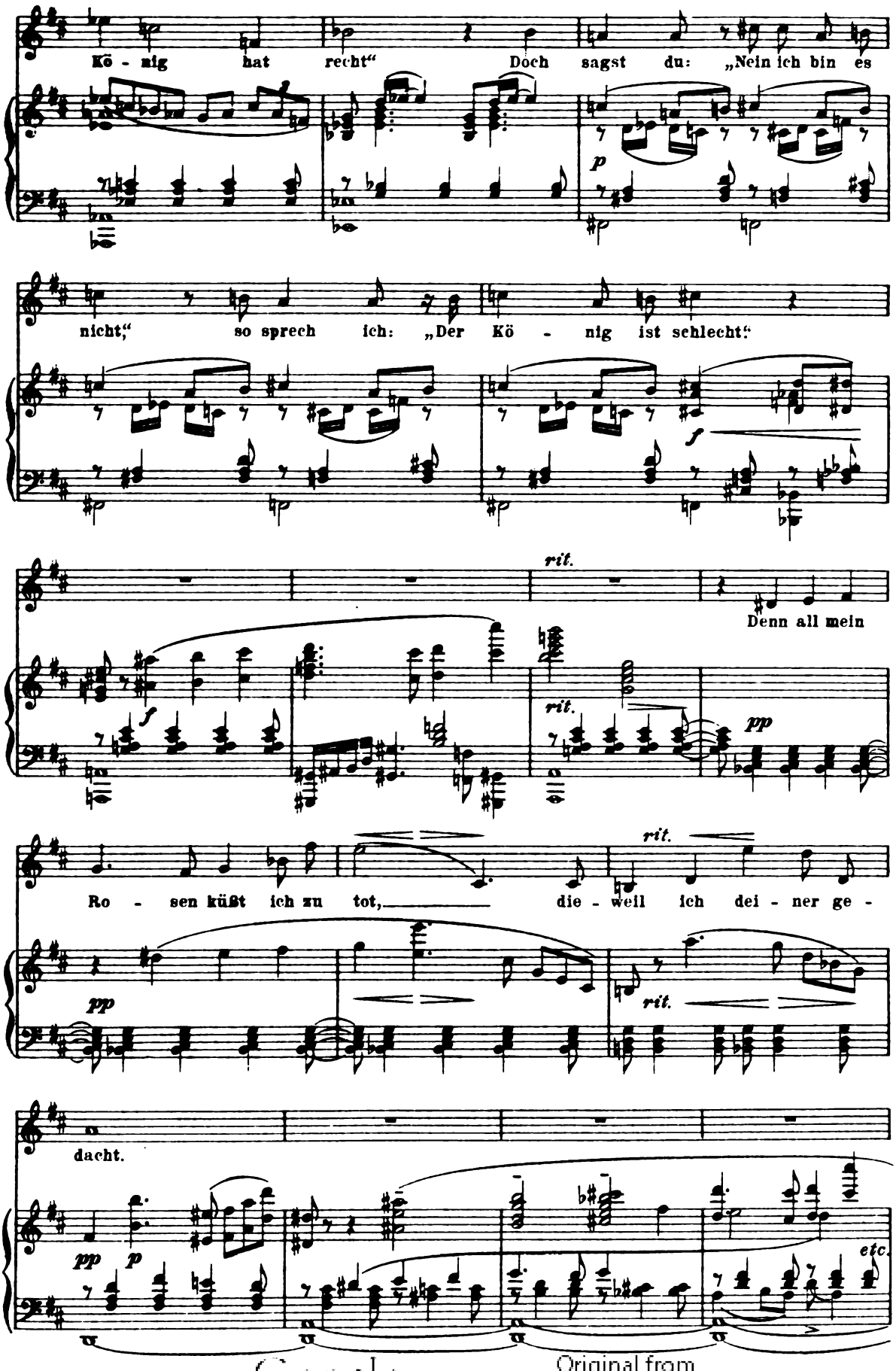


Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
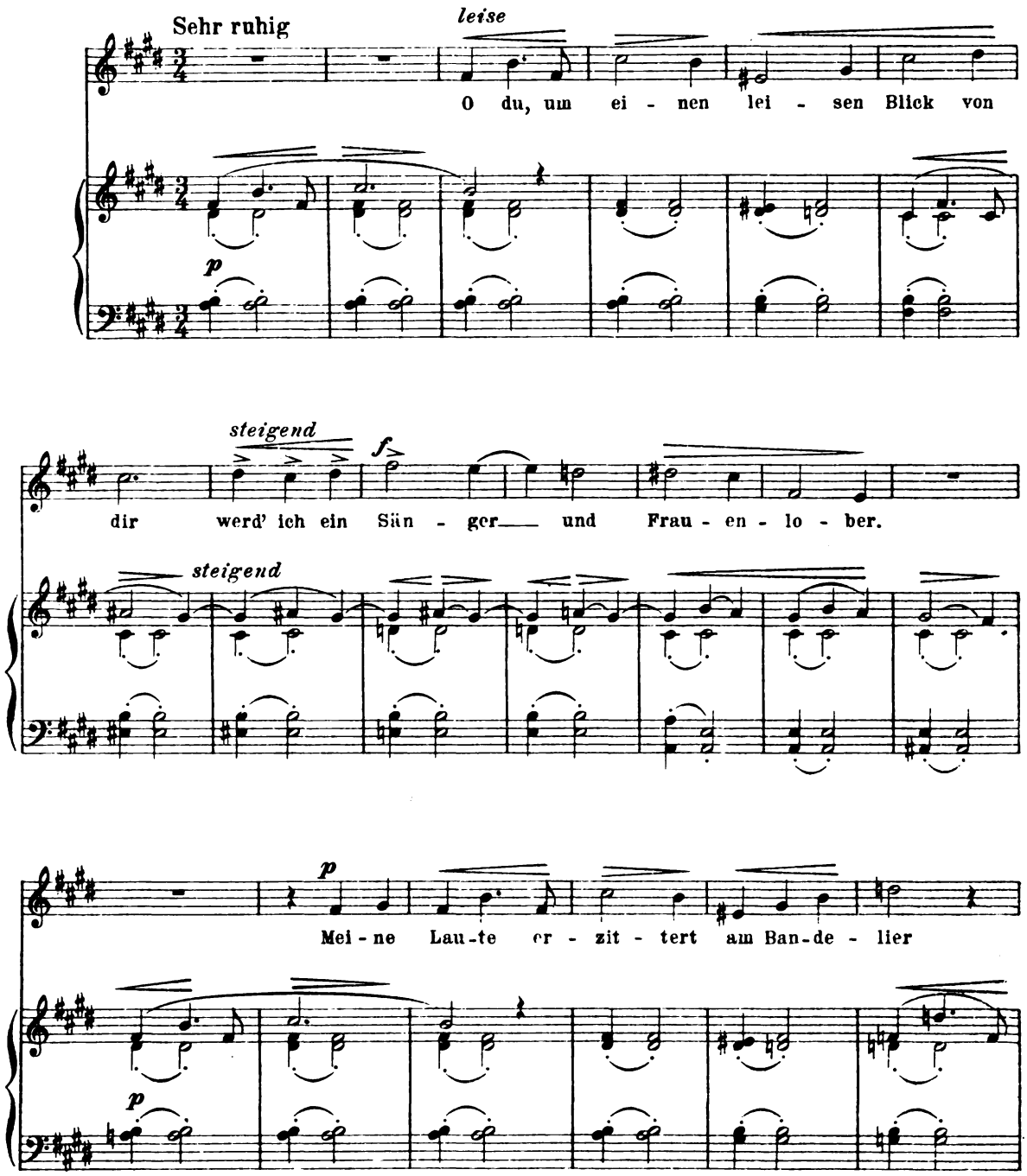


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
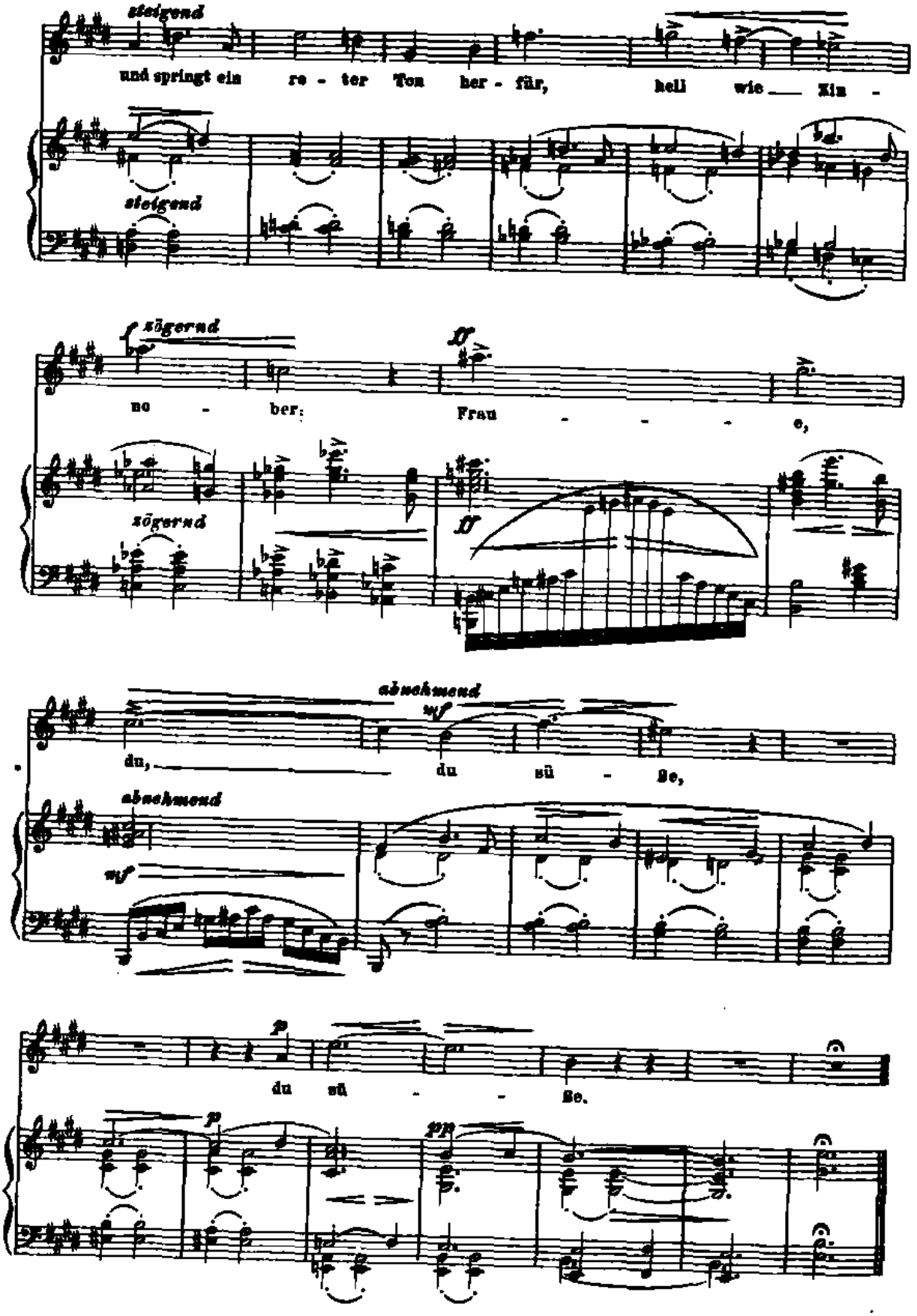
Fraue, du Süsse

Ludwig Finckh

KARL WEIGL



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Stich u. Druck: Berliner Musikalien-Druckerei G.m.b.H., Berlin S.W. 68.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Caio Andreoli: „Padre“, eine tragische Oper in einem Akt, die durch Paul Hiller soeben für die deutsche Bühne übersetzt wurde, soll in der nächsten Spielzeit an einem deutschen Theater ihre Uraufführung erleben.

Krafft Lortzing: „Der Goldschuh“, eine dreiaktige komisch-romantische Oper, kam am Essener Stadttheater zur Uraufführung. Der Komponist ist ein Enkel Albert Lortzings.

Camille Saint-Saëns: „Eine Serenade“ betitelt sich ein zweiaktiges heiteres Bühnenwerk, mit dessen Komposition der Künstler zurzeit beschäftigt ist.

Leopold Welleba: „Stock im Eisen“, eine dreiaktige Oper von Julius Sikkind-Schwarz, erlebte am Theater an der Wien ihre Uraufführung.

OPERNREPERTOIRE

Barcelona: Als Eröffnungsvorstellung im Liceo-Theater ging unter Franz Beidlers Leitung „Tristan und Isolde“ in Szene.

Berlin: Die Volksoper hat die romantische Oper „Mandanika“ von Gustav Lazarus zur Aufführung angenommen.

Dessau: In der Hofoper ging am 5. Dezember Eugen d'Albert's Musikdrama „Tiefland“ als Erstaufführung mit glänzendem Erfolge in Szene.

Monte Carlo: Die Opernsaison wird am 25. Januar mit „Rheingold“ eröffnet; daran schließen sich in den nächsten Tagen die anderen Teile des „Ring“. Als erste Neuheiten sind Massenet's „Don Quichote“ und „Proserpina“ von Saint-Saëns angekündigt.

Salzburg: Die Mozartspiele finden vom 29. Juli bis 6. August unter Leitung von Karl Muck statt. Zur Aufführung kommen u. a. die „Zauberflöte“ und „Don Juan“ (dieser in italienischer Sprache). Es wirken mit: Lilli Lehmann, Geraldine Farrar, Johanna Gadski, Frida Hempel, Lola Artôt-de Padilla, Antonio Scotti, Peter Lordmann, Leo Slezak.

KONZERTE

Bremerhaven: Im zweiten Konzert des Musikvereins und des Männergesangvereins kam u. a. zum ersten Male „Die deutsche Tanne“ von F. E. Koch zur Aufführung. Leitung: R. Thiene. Solist: Max Rothenbücher. Orchester: Albert-Kapelle.

Glogau: Die Singakademie veranstaltete am 12. und 13. Dez. zur Feier ihres 60jährigen Bestehens zwei Festkonzerte, von denen das erste strichlos „Fausts Verdammung“ von Berlioz brachte, das zweite neben Solo-Gesängen und Reineckes Harfenkonzert (gespielt von Johannes Snoer-Leipzig) kleinere Chorwerke von Mozart (Laudate Dominum) und Bach (Oberkeet-Kantate in der Ausgabe von Mottl), sowie die Festwiese aus den Meistersingern. Solisten: Johanna Dietz, Dr. Raoul Walter, Thomas Denys, Otto Gaertner. Dirigent: Dr. Carl Mennicke.

Heilbronn a. N.: Das Chorwerk „Quo vadis?“ von Felix Nowowiejski, das im Oktober in Amsterdam zur Uraufführung gelangt war, er-

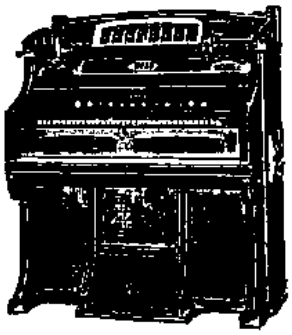
Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung — von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1853. Hof-Pianofortefabrikant Gegr. 1853.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:
1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Universal-Edition.

Zwei hervorragende musikalische Lehrbücher:

U.-E. No. 2013

Praktischer Leitfaden der Harmonielehre

von

Dr. Richard Stöhr

Lehrer an der k. k. Akademie für Musik in Wien.

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.

Preis Mark 2.—.

U.-E. No. 812

Ein Beitrag zur Ornamentik

von

Dr. Heinrich Schenker

Einführung in die Klavierwerke Phil. Em. Bachs, enthaltend auch die Ornamentik Haydns, Mozarts und Beethovens.

Zweite, stark vermehrte Auflage.

Preis M. 2.—.

Diese beiden Lehrbücher sind in den Lehrplan der k. k. Akademie in Wien aufgenommen.

Über beide Werke liegen glänzende Urteile von bedeutenden Musikern :: und Musikschriftstellern vor ::

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung.

lebte am 27. November durch den Singkranz unter Leitung von Musikdirektor Schmutzler mit großem Erfolg seine erste Aufführung in Deutschland.

München: Die Veranstaltungen der Richard Strauß-Woche sind nunmehr wie folgt festgesetzt worden: Im Prinzregenten-Theater „Feuersnot“ (23. Juni), „Salome“ (24. Juni), „Elektra“ (26. Juni), drei Fest-Konzerte in der neuerbauten Musik-Festhalle der Ausstellung am 25., 27. und 28. Juni, sowie zwei Matineen im Münchener Künstler-Theater am 24. und 26. Juni. Als Symphonie-Orchester wirken die Wiener Philharmoniker mit, die sich bei diesem Anlasse zum erstenmal in Deutschland hören lassen werden.

Rom: Im Jahre 1911 soll hier ein Internationaler Musikkongreß stattfinden, mit dessen Vorbereitung ein Komitee unter Vorsitz des Grafen Enrico di San Martino beschäftigt ist. Bei dieser Gelegenheit soll ein Verdi-Denkmal enthüllt werden.

San Francisco: Im September d. J. wird hier unter den Auspizien des Pacific-Sängerbundes ein deutsches Sängerfest abgehalten werden.

Würzburg: „Theuerdank“, dramatische Konzertszenen in zwei Teilen für Soli, gemischten Chor und Orchester von Max Meyer-Olbersleben gelangten hier zur Erstaufführung.

TAGESCHRONIK

Wie wir dem Jahresbericht der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien über das Schuljahr 1908/09 entnehmen, wurde die Anstalt von 877 Schülern (700 Inländern, 177 Ausländern) besucht. Davon entfallen auf die Musikschule: 776, auf die Schauspielschule: 43, auf die Meisterschule: 13, auf die Lehrerbildungskurse: 28, auf die Chorschule: 14, auf die Chordirigentenschule: 3. Die Schrift enthält u. a. auch interessante Ausführungen des Direktors Wilhelm Bopp „Über die Aufgaben und Ziele der Musikakademieen und Konservatorien“ und einen Bericht über die Verstaatlichung des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde und die bisherige Tätigkeit der Anstalt.

Neulich hieß es, der Magistrat von Berlin habe beschlossen, den im Stadthaushalt angesetzten Kunstfonds von 100000 Mark auf die Hälfte herabzusetzen, „weil kein Bedürfnis vorliege“. „Nun werden“, bemerkte dazu Karl Storck im „Türmer“, „die Verwaltungen schier aller deutschen Städte über 100000 Einwohner sich angesichts ihrer eigenen Aufwendungen auf diesem Gebiete baß verwundern, daß die Zweimillionenstadt Berlin nicht einmal 100000 Mark für Kunst unterzubringen weiß. Ja, wer sich eben keiner Pflichten bewußt ist, der hat es leicht, sich Verpflichtungen zu entziehen. Die von Beruf weisen Stadtväter reden immer zuzeiten vom hohen Werte der Kunst und den verdienstvollen Bemühungen, sie dem Volke zugänglich zu machen. Aber selber etwas tun? Nein, da könnte man ja private Interessen schädigen. Lieber überläßt man alle künstlerischen Unternehmungen der wildesten Spekulation.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mögen dabei die Künstler zur elendesten Existenz verurteilt sein, mag für weitaus den größten Teil der Berliner Einwohnerschaft der Zutritt zu besseren Kunstdarbietungen ein unerschwinglicher Luxus sein — die Stadt Berlin, die ‚Stadt der Intelligenz und des Fortschritts', sieht keine Ursache, da einzugreifen. Dafür sonnt man sich in der Glorie, die erste Literatur- und Theaterstadt, die erste Kunststadt (da die Versteigerungen die größten Erträgnisse liefern) und die erste Musikstadt zu sein. Aber wie besteht dieser Ruf der ersten Musikstadt vor der Tatsache, daß Berlin nicht imstande ist, ein erstklassiges großes Orchester zu erhalten? Gewiß, wir haben im Philharmonischen Orchester eine der besten Orchestergemeinschaften der Welt. Aber damit diese weltberühmte Körperschaft überhaupt bestehen kann, muß sie nicht nur vom 1. Oktober bis Ende April eine Tätigkeit entfalten, die nur mit Menschenschinderei richtig bezeichnet ist, sondern sie muß obendrein für die Sommermonate ein Engagement als Badekapelle (in Scheveningen) annehmen. Ganz verzweifelt ist der Existenzkampf jeder zweiten großen Orchestergenossenschaft. Bis jetzt sind alle nach ein- bis zweijährigem Bestand wieder eingegangen. Das Blüthner-Orchester hält sich noch, hauptsächlich dank dem Opfermute seiner Mitglieder. Aber die Stadt Berlin, die den ganzen Sommer über überhaupt keine gute Musikkapelle hat, hat keine Verwendung für ihren Kunstfonds. Wie einfach wäre es, wenn z. B. das Blüthner-Orchester 25000 Mark jährlich bekäme mit der Verpflichtung, 25 Volkskonzerte zum Eintrittspreise von 20 Pf. zu veranstalten! Wie ich die Verhältnisse kenne, wäre das Orchester bereit, 50 Konzerte unter solchen Bedingungen zu geben. Der Blüthner-Saal faßt 2000 Zuhörer. Hunderttausend Menschen kämen auf diese Weise zu einem billigen, feinen Musikgenuß. Denn jetzt kommt der Besuch der billigen Philharmonischen populären Konzerte alles in allem immer noch auf reichlich 1 Mark für die Person. Das ist zumal für Familien nur selten erschwinglich. Ich persönlich bin gar nicht für Unterstützungen von Kunst und Künstlern durch die Gemeinsamkeit ohne Gegenforderungen für diese Gemeinsamkeit. Das scheint mir nicht nur sozial gerecht, sondern obendrein als die einzige ganz vornehme Art, in der der Künstler diese Unterstützung annehmen kann. Alles andere hat den Beigeschmack des Almosens. Der Künstler will nicht mehr, als wir heute für jeden Arbeiter verlangen: das Recht auf Arbeit, d. i. in seinem Falle die Gelegenheit zur Arbeit. Am leichtesten ist für die Kunstgebiete diese Frage zu lösen für Theater- und Musikdarbietungen. In Berlin darf nach dem Urteil der Sachverständigen kein Theater im Durchschnitt mit mehr als einem Drittel der Einnahmemöglichkeit des ausverkauften Hauses für den Abend durchschnittlich rechnen. Gut, man unterstütze von der Stadt aus Bühnen, die es verdienen, dadurch, daß man für 20, für 50 oder 100 Abende eine Summe von etwa 200 Mark bewilligt, für die man aber eine bestimmte Zahl von Plätzen beansprucht, die dann den unbemittelten Bevölkerungsklassen für geringes Entgelt zur Verfügung gehalten werden. Für Orchesterkonzerte liegt der Fall ganz so, wie ich ihn oben beim

Moderne Kammermusikwerke

aus dem Verlage von

Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8,

Leipziger Straße 37.

Kahn, Rob. op. 50.

Sonate No. 3 (E-dur) für **Violine und Klavier** . . . . . Mk. 8.—

„Die **wertvollste Sonate, die seit Brahms** geschrieben worden ist!"

Prof. Altmann, „Die Musik", Febr. 1908.

Noren, H. G. op. 33.

Sonate für Violine und Klavier.

Mk. 6.— no.

Mit **außerordentlichem Erfolge** am 11. Dezbr. 1909 durch Petschnikoff in Berlin zur Erstaufführung gebracht.

Reger, Max. op. 107.

Klarinetten-Sonate (B-dur) für Klarinette (Bratsche) oder Violine und Klavier . . . . . Mk. 6.— no.

Die „Frankfurter Zeitung" vom 10. Juni 1909 schreibt über die Darmstädter Uraufführung: „. . . Es liegt eine **wahrhaft berauschende Fülle** von **Poesie** über dem Werke, ein **Klangzauber** und eine Schönheit der einzelnen Teile, die **überwältigend** ist."

Reger, Max. op. 109.

Streich-Quartett (Es-dur).

Partitur u. Stimmen kompl. Mk. 15.— no.

Der „Berliner Lokal-Anzeiger" vom 5. Okt. 1909 schreibt über die Erstaufführung des Werkes in Berlin: „. . . Max Reger hat die Mitwalt mit einer **wirklich schönen**, echt musikalischen Arbeit beschenkt . . . Ich zähle dieses viersätzige Werk unbedenklich nicht nur zu den **reichsten** seines Schöpfers, sondern auch zu den **wertvollsten** der **neueren Kammermusik-Literatur** . . ."

Weiner, Leo. op. 6.

Streichtrio f. Violine, Bratsche und Cello . . . . . Mk. 6.— no.

Kleine Partitur . . . . Mk. 1.— no.

Neues Werk des jungen Komponisten, der sich in kurzer Zeit einen bedeutenden Namen gemacht hat.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Stammhaus: Stuttgart.
FILIALEN: Berlin und Frankfurt a. M.

Grand Prix:
Paris 1900 ▫ St. Louis 1904
16 Hoflieferanten-Diplome :: :: :: ::
47 Ehren-Diplome und Medaillen.

▫▫▫

Von den ersten Tonkünstlern gespielt und empfohlen.

▫▫▫

Illustrierte Kataloge gratis!

Berlin W
Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal
Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

Blüthner-Orchester dargestellt habe. Selbst das Volksopernhaus, das naturgemäß in gewissem Sinne ein Wagner-Theater würde, wäre auf diese Weise zu verwirklichen. Mögen die Hoftheater für die höflachen Zuschüsse eine Fülle Freikarten an den Hof, Beamte, Offiziere und für allerlei gesellschaftliche Veranstaltungen verbrauchen, — die Städte können für ihre Beihilfe jene Klassen der Bevölkerung bedenken, die sonst von großen künstlerischen Genüssen ausgeschlossen sind." (Bei Schluß des Blattes erfahren wir übrigens, daß ein Magistratsbeschluß wegen Herabsetzung des Kunstfonds nicht gefaßt worden ist. Red.)

Abraham a Santa Clara über Musik. — Am 1. Dezember war der 200. Todestag des berühmten satirischen Schriftstellers und Kanzelredners Abraham a Santa Clara (eigentlich Hans Ulrich Megerle, ein geborener Schwabe, Augustinermönch und seit 1677 Hofprediger in Wien), des Urbildes des Kapuziners in „Wallensteins Lager". Seine Bekenntnisse über die Tonkunst lauten geradezu überschwenglich begeistert. Andererseits, lesen wir in der Vossischen Zeitung, war er auf Musiker und Sänger mitunter sehr schlecht zu sprechen. Seine grotesken Urteile wirken überaus erheiternd. Abraham a Santa Clara beginnt einen sehr langen Hymnus auf die Musik mit den Worten: „Sey du mir tausend mal willkommen, meine löbliche, künstliche, köstliche, vornehme und angenehme Musica; Andere seynd zwar freyn Künsten, du aber bist ein Abriß der ewigen Freuden, du bist ein Pflaster für die Melancholey; du bist ein Versöhnung der Gemüther, du bist ein Sporn der Andacht, du bist ein Kleinod der Kirchen, du bist ein Arbeit der Engel, du bist ein Aufenthaltung der Alten, du bist ein Ergötzlichkeit der Jungen . . ." Nun kommt die berühmte „göttliche Grobheit" des Alten zu Worte: „In euren Orchestern, ihr Leute, wird so arg geschwatzt, daß sie kein Orchester, sondern Maulchester sind, die Violinen sind Vieholinen, das Klarinett ist weder klar, noch nett, die Flöten sind in Nöten, die Hochboen sind tiefe Boen, die Hörner würden auch besser an der Stirn stehen, als am Munde. Spielt einer Klavier, ach! so klagen wir! Genug, alle Musikante spielen ihre Schande, der Notenpult allein ist ohne Schuld und euer Direktor ist ein Thier— Rektor! . . ." Nicht besser ergeht es gewissen Sängern: „Ein Musicus sang an einem Feyertag in der Kirchen voce sola, wie sie pflegen zu reden, aber mit einer so rauchen und widerwärtigen Stimm, daß faßt jedermanns Ohren hierdurch beleidiget wurden. Ein einziges altes Mütterln in dem Winkel der Kirchen weinte zu solcher Stimm, daß ein Zäher an dem andern geschlagen, solches hat wohl in Obacht genommen der ungereimbte Musicus, dahero nach vollendtem GOttes-Dienst die andächtige Haut gefragt, warum ihr doch sein Gesang das Hertz also erweicht habe? Deme sie aber zur Antwort gabe, daß sie derenthalben so viele Zäher vergossen, weil sie sein Stimm gemahnt habe an ihren Esel, den sie durch Unglück dieser Tage verlohren, dann solcher fast ein gleichen Tenor habe gesungen . . ." „Daß zuweilen die Herren Musicanten eine Stimme haben, wie die Hirten, wenn sie durch ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kuh-horn blasen, ist kein so grosses Wunder, dann sie durch übermässige Saufen, durch den öfteren Cantharum einen Catharrum bekommen, dann Catharrus und Cantus sich gar nicht können vergleichen, so wissen etliche aus diesen Leuthen nie weniger Pause zu machen, als im Sauffen, darum manche nicht so viel Notten haben in ihren Partibus als Nota Bene bey dem Kellner, und will schier glauben, daß zuweilen ihre Suspir in der Music mehr trachten nach dem Cellarium als nach dem Collum! Doch aber seynd nicht alle ejusdem tenoris, ob sie schon einen Tenor singen, da nach Plinii Aussag Lib. 7 Nat. C. 10 ein Musicant mit Nahmen Xenophilus hundert und fünf Jahr ohne einige Krankheit erreicht. Dieser muß Zweifelsohne einen mäßigen Wandel geführt haben. So seynd auch sehr viel andern stattliche Musici in der Welt . . ."

Das teure Kinderstückchen. Kürzlich erschien bei einem der angesehensten Pariser Musikverleger ein Herr und stellte sich als den besonders durch seine Kinderstücke beliebt gewordenen Komponisten Henri Van Gael vor. Der Verleger, der Van Gael nur dem Namen nach, aber nicht persönlich kannte, freute sich natürlich sehr, seine Bekanntschaft zu machen. Selbst als ein Manuskript aus der Tasche kam, ließ die Freundlichkeit des Verlegers nicht nach! Im Gegenteil zahlte dieser bereitwilligst das geforderte, sehr ansehnliche Honorar und besiegelte mit einem opulenten Frühstück den neuen Bund. Als der Verleger kurz darauf sich mit dem in Brüssel lebenden Van Gael schriftlich in Verbindung setzte, erhielt er einen sehr erstaunten Brief, in dem der Komponist ihm auf das liebenswürdigste erklärte, daß er die in dem Schreiben enthaltenen, freundlichen Komplimente über „seine bescheidene Art, sein ehrliches und offenes Wesen" zwar gern annehmen möchte, aber dennoch an einen Irrtum glauben müsse, da er im letzten Jahre Brüssel nicht verlassen habe. Der Verleger war also einem Schwindler in die Hände gefallen, und es soll nicht unterlassen werden, die deutschen Verlagshäuser vor ähnlichen Vorkommnissen zu warnen, da sich der „falsche Van Gael" über die Grenze begeben haben soll.

Aus St. Petersburg wird uns geschrieben: Das Kuratorium zur Förderung russischer Komponisten und Musiker macht bekannt, daß in diesem Jahre die Glinka-Prämie zuerkannt worden ist: 1. Felix Blumenfeld (Symphonie op. 39): 1000 Rbl.; 2. N. Tscherepnin (Konzert für Klavier und Orchester cis-moll): 500 Rbl.; 3. M. Steinberg (Streichquartett op. 5): 500 Rbl.; 4. Skriabin (Fünfte Sonate für Violine): 500 Rbl.; 5. Strawinsky (Scherzo Fantastique für Orchester): 500 Rbl. Die Prämien wurden aus dem von Beljajew gestifteten Kapital ausgezahlt. — Das Künstlerkonseil des Petersburger Konservatoriums beschloß in einer Sitzung, dem Direktor des Konservatoriums, Alexander Glazounow, das Ehrendiplom eines „freien Künstlers" zu überreichen. Glazounow hat nur eine private musikalische Bildung beim verstorbenen Prof. Rimsky-Korssakow erhalten und besaß bisher den in Rußland von kaiserlichen Konservatorien erteilten Titel eines freien Künstlers nicht. Eine gleiche Verleihung eines solchen Diploms erfolgte 1860, als der damalige Direktor des Konservatoriums, Anton Rubinstein,

Konzerttournée

Marie Dubois

Pianistin

unter dem Beistand der Berliner Filiale des **„Courrier Musical"** (Paris), Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 7/8.

Januar: 7. Magdeburg. 9. Hannover. 10. Berlin. 12. Halle. 14. Braunschweig. 15. Dresden. 17. Leipzig. 19. Frankfurt a. O. 23. München. 24. Stuttgart.

Konzertflügel C. Bechstein

Programm:

François Couperin 1668—1733: Le Carillon de Cythère.
— Les folies françaises.
— Les petits moulins à vent.
Claude Daquin 1694—1772: La Mélodieuse.
François Dandrieu 1684—1740: Les Amours, Concert des oiseaux.
— Le ramage, Concert des oiseaux.
J. Dagincourt — 1733: Le moulin à vent.
Jean-Philippe Rameau 1683-1764: L'Égyptienne.
— La Joyeuse.
— Musette en rondeau.
— Tambourin.

J. Massenet: Toccata.
Georges Bizet 1838—1875: Variations chromatiques.
Gabriel Fauré: Nocturne.
Emmanuel Chabrier 1842—1894: Improvisation (Pièces pittoresques).
Camille Saint-Saëns: Étude en forme de Valse.

Gabriel Pierné: Nocturne en forme de Valse.
Ch.-M. Widor: Roses d'Avril (Suite écossaise).
Francis Thomé: Les Danaïdes.
Ernest Chausson 1855—1899: Paysage.
Claude Debussy: La neige danse (children's corner)
Florent Schmitt: Brises (Musiques Intimes).
Benjamin Godard 1849-1895: Valse chromatique.

Arrangement und Alleinvertretung:

Konzertbureau Emil Gutmann, München.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EDITION RAHTER

Soeben erschienen und kostenfrei erhältlich:

Hauptkatalog II. Teil
1900—1910

150 Seiten mit biographischem Anhang.

Die „Königsberger Allgemeine Zeitung" schreibt:

Der Katalog enthält neben Namen von bestem Klange und Namen, die eben durch Rahter berühmt geworden sind, auch viele Werke junger, noch unbekannter Tonsetzer und zeugt rühmlichst von dem Streben des Verlags, junge Talente zur Geltung zu bringen . . . Ein Anhang gibt zu dieser für sich selbst sprechenden Übersicht über die engere Tätigkeit im letzten Dezennium eine erwünschte Ergänzung: außer interessanten Bemerkungen über die Geschichte des Hauses Rahter finden wir in ihm einen Rückblick über die 50 vom Verlag veranstalteten Konzerte mit neuen Kompositionen . . . zweifellos die denkbar vornehmste und sachgemäßeste Reklame, und sicher wird von den jüngeren, angesehenen Komponisten des Rahterschen Verlags mancher ihnen vorzüglich seine Durchsetzung zu danken haben.

Ansichtssendungen durch jede Musikhandlung.

D. Rahter, Leipzig, Rabensteinplatz 3.

Vierstimmige Männerchöre
von
JOSEF REITER

Vier altdeutsche Weisen:

No. 1.	Dunkle Wolken	M. 1.40
No. 2.	Untreue	M. 1.40
No. 3.	Hüt' du dich	M. 1.40
No. 4.	Der Nachtigallengesang	M. 1.40
Werk 39.	**Zwei Männerchöre:**	
No. 1.	Die Schaukel	M. 1.80
No. 2.	Nebelwallen	M. 1.80
Werk 79.	**Abendstimmung** . .	M. 2.—
Werk 81.	**Sing', Seelchen, sing'!**	M. 1.80
Werk 91.	**Daheim**	M. 1.80

Die Preise gelten für Partitur und Stimmen.

Ansichts-Partituren gern zu Diensten.

Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

der den Titel eines freien Künstlers nicht besaß, ihn aber für einige Formalitäten nötig hatte, den Künstlerkonseil um seine Zulassung zum Pianistenexamen anging. Das Diplom wurde ihm mit dem Bemerken erteilt, daß er des Titels eines freien Künstlers nach Bestehen der Prüfungen würdig sei. Glazounow wurde der Titel mit dem Bemerken erteilt, daß er Doktor der Musik an den Universitäten zu Oxford und Cambridge, Ehrenmitglied zahlreicher Musikgesellschaften sei und sich um das Konservatorium sehr verdient gemacht habe. — Um die Prämien der Anton Rubinstein-Stiftung findet die fünfte internationale Preisbewerbung in St. Petersburg in den Sälen des Konservatoriums im Jahre 1910 am 9. (22.) August statt. An der Preisbewerbung dürfen sich nur Personen männlichen Geschlechts im Alter von 20—26 Jahren beteiligen, und zwar ohne Unterschied der Nation, der Konfession und des Standes, sowie auch unabhängig davon, wo sie ihre musikalische Ausbildung erhalten haben. Die Prämien können nur denjenigen Personen zuerkannt werden, die das in dem Programm der Preisbewerbung Verlangte ausführen. Diejenigen, die sich an der Preisbewerbung beteiligen wollen, haben darüber bis zum 5. (18.) Juli 1910 eine schriftliche Eingabe an das Kontor des St. Petersburgers Konservatoriums zu richten und ihr die nötigen Dokumente oder deren amtlich beglaubigte Kopie über ihre Personalien und ihr Alter beizufügen. Die Bedingungen und das Programm der Preisbewerbungen sind aus der Kanzlei des Petersburger Konservatoriums zu beziehen.

Die „Signale für die musikalische Welt" veröffentlichen in No. 49 das Resultat eines Preisausschreibens für Klavierkompositionen, das sie am 31. Mai 1909 erlassen haben und auf das bis zum 1. September 1909 874 Arbeiten aus aller Herren Ländern einliefen. Das Preisgericht hat vier Preise von 500, 400, 300 und 200 Mk., sowie sechs kleinere von je 100 Mk. verteilt. Die vier ersten Preisträger sind (in der entsprechenden Reihenfolge): ein bisher ganz unbekannter Französisch-Schweizer E. R. Blanchet (Lausanne), ein junger in Berlin lebender Amerikaner L. T. Grünberg, Willy Renner (Frankfurt a. M.) und G. Selden (Budapest).

Die Firma Steinway & Sons, Hof-Pianofabrikanten, hat am 1. Oktober 1909 in Berlin W, Königgrätzerstraße 6 (gegenüber der Voßstraße), ein neues Magazin eröffnet.

Der Konzertverein München kaufte nach mehrmonatigem Ausproben eine vollständige Streichkörperausstellung von 42 Instrumenten der Neu Cremona-Gesellschaft in Berlin.

Am 9. Dezember beging das Stadttheater in Königsberg i. P. die Feier seines 100jährigen Bestehens.

Dem großen Geigenbauer Antonio Stradivari soll in seiner Heimat Cremona ein Denkmal errichtet werden.

Die von Musikdirektor Franz Bayer in Steyr (Ober-Österreich) gestiftete Bruckner-Medaille wurde dem Lehrer und Chormeister Max Auer in Vöcklabruck verliehen.

Die Familie Lanz in Mannheim, der das Hof- und Nationaltheater bereits die neue Ausstattung des „Faust" und des „Wallenstein"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verdankt, hat sich bereit erklärt, auch die Kosten einer neuen Inszenierung des „Ring des Nibelungen“, die auf 40000 Mk. veranschlagt sind, zu übernehmen.

Musikverein in Friedberg (Hessen). Während seines 40jährigen Bestehens hat der „Musikverein“ (nach dem soeben erschienenen Nachtrag III zur Festschrift von Prof. Dr. Karl Schmidt) im ganzen 125 Konzerte abgehalten und 479 Solisten in ihnen beschäftigt. 98 größere Chorwerke gelangten teils mit Klavierbegleitung, teils mit Orchester (im ganzen 22) in dieser Zeit zur Aufführung. Dirigenten waren von 1869 bis 1899 Großh. Musikdirektor Fr. Schmidt, von 1899 bis jetzt Reallehrer Fritz Usinger; Präsidenten: †Oberkonsistorialrat Prof. Dr. Köhler bis 1882, seitdem Kommerzienrat Karl Trapp. Die Zahl der Mitglieder beträgt ungefähr 300, darunter 110 aktive. Ehrenmitglieder zählt der Verein 9.

TOTENSCHAU

Am 14. Oktober † in Kopenhagen im 79. Lebensjahre Professor Gottfred Matthison-Hansen. Mit ihm verlor, so schreibt man uns, das dänische Musikleben einen seiner vornehmsten Repräsentanten. Er war eine Persönlichkeit, die zu gleicher Zeit Bach huldigte, aber auch die großen Geister der neueren Zeit liebte. Nicht nur war er früh ein eifriger Anhänger Wagners, er hat auch das Verdienst, seine Landsleute z. B. mit César Franck bekannt gemacht zu haben. Als Komponist hat er geistvolle Klavier- und Kammermusik geschrieben, seine genialsten Gedanken weihte er aber seinem Hauptinstrument: der Orgel. Seine Orgelkompositionen zeigen am besten seinen weiten Horizont, seine hochfliegende Phantasie. Als Lehrer hat er auf mehr als eine Generation hervorragender Musiker dauernden Einfluß ausgeübt. Unter seinen Schülern finden sich Namen wie Edvard Grieg, P. E. Lange-Müller, Asgar Hamerik, Gustav Helsted und andere Künstler, die für nordisches Musikleben Bedeutung gewonnen haben.

Am 3. Dezember † in Weimar nach langem Siechtum der erste Harfenist der Großherzoglichen Hofkapelle, Kammervirtuos Karl Frankenberger.

In geistiger Umnachtung † am 4. Dezember in Darmstadt Kammermusikus Bruno Oelsner, der auch als Opernkomponist hervorgetreten ist.

Im Alter von 78 Jahren † am 11. Dezember in Bayreuth der Pianist und Komponist Sigismund Karpeles.

Am 12. Dezember † in Berlin im Alter von 38 Jahren der begabte Tonsetzer Viktor Hansmann, in Warasdin (Kroatien) von deutschen Eltern geboren. Als er noch Schüler des Wiener Konservatoriums war, wurde seine Oper „Enoch Arden“ von der Berliner Hofoper angenommen und im Jahre 1897 auch zur Aufführung gebracht. Ein zweites Bühnenwerk, die große Oper „Die Nazarener“, hatte vor drei Jahren in Braunschweig einen starken Erfolg. Hansmann schrieb auch ein- und mehrstimmige Lieder.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Verlag von Ries & Erler, Berlin

Arnold Mendelssohn Ouvertüre zu Goethes „Pandora“

Partitur und Orchesterstimmen nach Vereinbarung

Aufführung im 3. Abonnementskonzert des Kgl. Theaterorchesters in Kassel.

Aus der Ouvertüre spricht eine feinsinnige Künstlernatur, der eine nicht unbedeutende schöpferische Ader eigen ist. Seine Themen sind vornehm wie ursprünglich in der Erfindung und nehmen das Interesse des Hörers lebhaft in Anspruch. Ihre kontrapunktische Verarbeitung ist kunstvoll und zeigt natürliche Entwickelung und Folgerichtigkeit, so daß man auch in dieser Hinsicht gefesselt wird. In der Behandlung des Orchesters verrät sich eine höchst erfahrene und kunstgeübte Hand. Wie zum Vorspiel des Goetheschen Festspiels, erscheint es uns auch als vornehmes Konzertstück völlig geeignet.“

(Kasseler Tageblatt.)

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

herausgegeben mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für **Kultus** und **Unterricht** unter Leitung von

Guido Adler.

Prospekte mit Inhaltsangabe der bisher erschienenen Jahrgänge I—XVI (32 Bände) durch

Artaria & Co. Wien — **Breitkopf & Härtel Leipzig**

Vornehm

wirkt ein zartes, reines **Gesicht**, rosiges jugendfrisches **Aussehen**, weiße, sammetweiche **Haut** und ein blendend schöner **Teint**. Alles dies erzeugt die allein **echte**

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

v. Bergmann & Co., Radebeul. à St. 50 Pfg. Überall zu haben.

AUS DEM VERLAG

Walter Braunfels' Symphonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied hatten in Stuttgart und Wien großen Erfolg. Weitere Aufführungen stehen u. a. in Berlin, Utrecht, Chicago bevor.

Mit Hugo Kauns Klavierkonzert errang sich Frau Saatweber-Schlieper im Kölner Gürzenich kürzlich lebhaften Beifall.

Das Pariser Double Quintette führte Sekles' bekannte Serenade in verschiedenen Städten Frankreichs und Italiens auf, zuletzt in Mailand.

Nach Kalischers Tode übernimmt Herr Dr. Th. von Frimmel die Herausgabe der Neuauflagen von Beethovens Sämtlichen Briefen. Band II erscheint in der Neubearbeitung bereits im Februar 1910. Die übrigen Bände werden sich im Laufe der nächsten Monate anschließen.

VERSCHIEDENES

Der Konzertsänger Sydney Biden konzertiert diese Saison in den Vereinigten Staaten von Amerika. Seine Vertretung liegt in den Händen des Musikbureaus Henry Wolfsohn, New York U. S. A.

Verlag von Egon Fleischel & Co. / Berlin W 9

Ein Heldengedicht, das den Leser umbraust wie

eine Beethovensche Sinfonie

und trägt und emporhebt zu allen Höhen menschlichen Empfindens.

Mit diesen Worten empfiehlt die „Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung" den neuen Roman

Excelsior!

Ein Bergsteigerleben

von **Georg Freiherrn von Ompteda**

Geh. M. 6.—; in Leinen geb. M. 7.50; in Leder geb. M. 12.—, Büttenexemplar, in Leder gebunden, M. 20.—

Die Besprechung der „N. Pr. (Kr.) Ztg." schließt: Der Wahlspruch „Excelsior!" ist den modernen Menschen verloren gegangen. Ompteda bringt ihn in der Kunst wieder einmal zu Ehren. Man lese sein Buch, und man wird ihm dankbar sein.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Die Einbanddecke zur MUSIK IX/1. Quartal erscheint **Mitte Januar.**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bösendorfer Klaviere Wien

Gespielt von Liszt,
Rubinstein, Brahms,
Bülow und allen
lebenden Meistern.

Konzertsaal eröffnet durch Dr. Hans von Bülow
am 19. November 1872.

*

Bureau und Verkaufslokal:
I. Herrengasse 6.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

HUGO WOLF

von

Ernst Decsey

in Prachtband

Mk. 14.—

Den Einzelkäufern dieses Heftes zur Nachricht, daß wir ein Verzeichnis der von der „MUSIK“ bisher herausgegebenen

64 Sonderhefte

unentgeltlich an jedermann abgeben.

Schuster & Loeffler

Berlin W, Bülowstraße 107

Selbst-Unterrichts-Briefe:

Konservatorium

Schule der gesamten Musiktheorie. Bearb. von den Königl. Professoren u. Musikdirektor Blumenthal, Oesten, Pasch, Schroeder, Hofkapellmstr. Thienemann, Oberlehrer Dr. Wolter — **Vollständig in ca. 52 Lieferungen à 1.25 M., im Abonnement à 90 Pf. Monatl. Teilzahlungen. Ansichtssendungen bereitwilligst. — Das Konservatorium bietet** das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird **Verlag von Konness & Hachfeld, Potsdam 28.**

Soeben erschienen!

Neue Ausgabe des ersten Werkes über

Vierteltöne.

Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier von **Richard H. Stein**

op. 26
(22 Quartseiten Text)
Preis 2.— Mk.

Verlag von EISOLDT & ROHKRÄMER, Berlin-Tempelhof.

Schriftstellern

bietet sich vorteilhafte Gelegenheit zur **Publikation ihrer Arbeiten in Buchform.** Anfragen an den Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 73.

Komponisten

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten. Offerten **sub M 20** an **Haasenstein & Vogler, A.-G., Leipzig.**

Vom ersten Jahrgang der Musik ist ein tadelloses Exemplar zu verkauf. Gefällige Anfragen an **Erich Bengs,** Schwartzkopfstraße 7.

Zwei Operntexte

zu vergeben. Anfragen unter „C. A. 1330“ befördert **J. Rafael, Wien,** Graben 28.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CEFES-EDITION

Soeben erschien das **V. Heft** der

Dessauer'schen Violinschule

in zweiter, umgearbeiteter und erweiterter Auflage.

Preis M. 1.— no.
Preis der kompletten Ausgabe, Heft 1—5, M. 3.— no.

Der Verfasser dieses Studienwerkes, das von **ersten Violin-Pädagogen und der gesamten Fachpresse als eine der besten Violinschulen** für den Anfangsunterricht anerkannt wurde, hat auf Grund eigens beim Gebrauche dieser Schule gemachter Erfahrungen und auf Anregungen anderer Pädagogen sich veranlaßt gesehen, das V. Heft einer Umarbeitung und Erweiterung zu unterziehen. Diese Umarbeitung ist durch die neue Auflage jetzt im Druck erschienen, und mit Freuden werden die meisten Violinlehrer die darin gemachten Änderungen gutheißen, um so mehr, als vielleicht auch den eigenen Wünschen mit entsprochen wurde.

Weitere Empfehlungen über die Schule selbst erspare ich mir anzuführen, da der rasche Absatz der ersten großen Auflage und die Einführung derselben in sehr vielen Musikschulen genügend für die Güte des Werkes sprechen. Immerhin stelle ich Interessenten Gutachten-Verzeichnisse umsonst und frei zur Verfügung.

Bei Voreinzahlung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig.

Aus:

Politikens zweitem Berliner Konzert

Gustav Helsted:

Op. 6: **Trio in E-moll** für Klavier, Violine und Violoncell . . . Mk. 6.50

Fr. Rung:

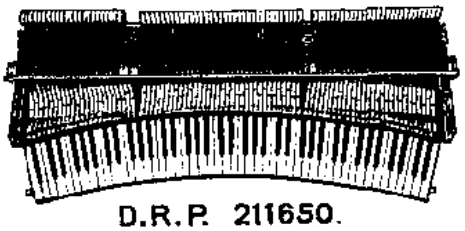
Takots Lied aus „Pharaos Ring", Schauspiel von Molbeck . . Mk. 0.50

August Enna:

Volkslied . . . . . Mk. 0.75
Judiths Bitte . . . . . Mk. 1.—

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



D.R.P. 211650.

Clutsam-Klaviatur

Gespielt und empfohlen von Künstlern und Pädagogen allerersten Ranges. Auskunft erteilt und Prospekte in allen modernen Sprachen versendet Clutsam-Klaviatur G. m. b. H., Berlin W, Schöneberger Ufer 20 (Potsdamer Brücke).

Konzert-Direktion Hermann Wolff, Berlin

Saal Bechstein: 5. Januar: Vera Brook (Klav.). 7. Januar: Georg Gundlach (Klav.). 8. Januar: Fanny Federlein-Müller (Ges.) II. 9. Januar: Otto Lamberg. 11. Januar: Frieda Kwast-Hodapp II. 12. Januar: Savoik-Quartett II. 13. Januar: Bruno Eisner (Klav.).

Beethoven-Saal: 5. Januar: Irene von Brennerberg (Viol.). Lieder von Wladimir Metzl, ges. von Aline Sanden und Alexander Heinemann, Kammersänger. 7. Januar: Julius Casper (Viol.) m. Orch. 8. Januar: Rudolph Ganz I. 11. Januar: Lula Mysz-Gmeiner II. 12. Januar: Therese und Artur Schnabel. 13. Januar: Jeanne von Leefen-Hess (Ges.). 14. Januar: Ignaz Friedman II. 15. Januar: Emmy von Liesingen (Ges.) und Gerald Maas (Cello) m. Orch.

Singakademie: 6. Januar: George A. Walter II. 7. Januar: Hedwig Schmitz-Schwiecker (Ges.) II. 8. Januar: Harry Weisbach (Viol.) m. Orch. 11. Januar: Dessau-Quartett II. 12. Januar: Zajic-Grünfeld II. 13. Januar: Otto Schwandy (Ges.). 15. Januar: Bronislaw Huberman (Viol.).

Philharmonie: 9. Januar: Generalprobe zum VI. Philharmon. Konzert. 10. Januar: VI. Philharmon. Konzert.

Klindworth-Scharwenka-Saal: 5. Januar. Bruno Hinze-Reinhold (Klav.). 7. Januar: Helena von Lepeska (Klav.). 8. Januar: Marie Berg (Ges.). 10. Januar: Charlotte Wolter (Ges.). 14. Januar: Hilde Elger (Ges.).

Div. Säle: 7. Januar: Cherubim-Saal: Herbert Lasedau (Rez.) II. 11. Januar: Bechstein-Saal: Günther Freudenberg (Klav.). 13. Januar: Ausstellungshalle am Zoo: Konzert zum Besten der Bismarckwarte. 11. Januar: Theater der Kgl. Hochschule für Musik: Emmy Mehr (Ges.) und Harriet Solly (Viol.).

Unentbehrlich für jeden Violin- und Klavierspieler!

Mein System des Übens für Violine und Klavier

auf psycho-physiologischer Grundlage von **Goby Eberhardt.**

52 Seiten Text und Noten im Format 31 : 23 mit 14 Abbildungen. **Preis 5 M. In Leinen gebunden 7 M.**

Nach jahrelangen Studien hat der berühmte Tonkünster zum Nutzen und Heile Tausender von Violinisten und Pianisten ein System erfunden, das überraschende Erfolge gezeitigt hat. Goby Eberhardt bezeichnet sein System als das

Geheimnis Paganinis,

welches der letztere bekanntlich der Nachwelt in Aussicht gestellt hatte.

Die gesamte Presse hat in spaltenlangen Berichten von der Erfindung des Meisters gesprochen, und Zeitschriften wie die „Woche", „Zeit im Bild", „Berl. Ill. Zeitung", „Reclams Universum" u. s. w. haben sein Bild gebracht.

Die Nutzanwendung dieses Systems ist in nachfolgenden Heften gegeben:

Studienmaterial zu seinem neuen System des Übens für Violine:

I. **Übungen für Anfänger** zur schnellen Entwicklung der Fingerkraft und Intonation, 64 Seiten Text und Noten (31 : 23). Preis 3 M., gebunden 4 M.
II. **Vorübungen zum Doppelgriffspiel** 43 Seiten (31 : 23). Preis 3 M., gebunden 4 M.
III. **Technik der Bogenführung** 2 Teile à 44 Seiten (31 : 23). Preis à 3 M., gebunden à 4 M.
IV. **Tägliche Übungen** 63 Seiten (31 : 23). Preis 3 M., gebunden 4 M.

Hier einige Urteile erster Autoritäten über Goby Eberhardts neues Werk:

Professor HERMANN RITTER nennt dasselbe „ein epochemachendes Werk".

H. HILDEBRANDT, Paris, sagt: „Das Werk wird von Künstlern und Studierenden in jeder Phase ihrer Karriere stets mit größtem Vorteil benutzt werden."

RENÉ ORTMANN will es von seinen Schülern einführen lassen.

ARTUR HARTMANN sagt: daß das System einfach und anziehend ist, und da es die Technik wunderbar fördert, viel Zeit und Nervenkräfte spart.

KARL MÜLLER-BERGHAUS schreibt, daß er trotz seiner 70 Jahre durch das Goby Eberhardtsche System viel von der Geschmeidigkeit seiner linken Hand wiedererlangte.

Professor WILHELMJ bezeichnet die Methode Goby Eberhardts als ein geniales Werk, welches zur universellen Benutzung gelangen wird.

Goby Eberhardts System ist u. a. offiziell eingeführt in der Royal Academy, London und dem Royal College of Music in London usw.

Verlag von Gerhard Kühtmann in Dresden-A.

Soeben erschien **Der blaue Phönix** :: völlig :: kostenlos!

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzerte in Westdeutschland

(Rheinprovinz, Westfalen, Hessen - Nassau,
Großherzogtum Hessen und Elsaß-Lothringen)

vermittelt die

Westdeutsche Konzert-Direktion Trier

Inhaber: **Augustus Day**, ehem. Großh. Hess. Hofopernsänger.

Trier a.d. Mosel. — Bureau: Palaststraße. — Fernspr. No. 365.
Telegramm-Adresse: Musikday, Trier.

Sprechstunden: An Wochentagen von 11 bis 1 und von 4 bis 6 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 11 bis 1 Uhr.

Die Direktion vermittelt Künstler-Engagements bei Konzertgesellschaften, Musikvereinen und Gesangchören innerhalb der genannten Bezirke, welche zu ihren Veranstaltungen solistische Kräfte irgendwelcher Art zuziehen, ebenso Bühnengastspiele und -engagements und erteilt unentgeltlich Rat und Auskunft in allen Konzert- und einschlägigen Angelegenheiten.

Arrangements von Konzerten jeder Art. Vollständige Besetzung von Oratorien und grösseren Konzertgesangwerken. Ensemble-Engagements. Künstler-Tournees für In- und Ausland. Klavier- und Lieder-Abende. Kammermusik-Soireen, musikalische Veranstaltungen mit und ohne Orchester.

Vertretung nur erstklassiger Künstler und Künstlerinnen, darunter Namen allerersten Ranges. Künstlerliste sowie ausführliche Repertoire und Kritiken stehen den sehr verehrten Herren Musikdirektoren und den pp. Konzertvorständen auf Verlangen gerne zur Verfügung.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Max Burkhardt: Führer durch Richard Wagners Musikdramen. Allgemeinverständliche Erläuterungen der Dichtung und Musik von Wagners Musikdramen nebst einer Einleitung über Wagners Leben und Kunsttheorie. Mit 200 Musikbeispielen sowie 16 Szenendarstellungen in Photographiedruck. Globus-Verlag, G. m. b. H., Berlin W.

Carl Albin Müller: Porträt Detlev v. Liliencrons nach dem Leben auf Stein gezeichnet. (Einfache Ausgabe Mk. 1.—) Verlag: Otto Hapke, Göttingen und Leipzig.

Felix Weingartner: Die Symphonie nach Beethoven. Dritte, vollständig umgearbeitete Auflage. (Geh. Mk. 2.—) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Guido Adler: Richard Wagner. Conférences, faites à l'Université de Vienne et revues pour la traduction française. Avec un portrait de Richard Wagner. Traduites en français par Louis Laloy. (Geh. Mk. 7.—) Ebenda.

Hector Berlioz: Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe in zehn Bänden. Band VIII: „Abendunterhaltungen im Orchester", aus dem Französischen übertragen von Elly Ellès. (Geh. Mk. 7.—) Ebenda.

A. J. Polak: Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten und Akkorde. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen. Aus dem Nachlaß des Verfassers als Fragment herausgegeben. (Geh. Mk. 8.—) Ebenda.

Max Kalbeck: Johannes Brahms. II. 2 und III. 1. Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H., Berlin 1910.

MUSIKALIEN

Kor Kuiler: Voor de Jeugd. op. 26. 4e Bundel. 6 Liedjes met pianobegeleiding. (Mk. 1.25.) — op. 33: Ode in Julianam, Reginam Virginem. Cantus (mediae voci aptus) et clavicymbalum vel organum. (Mk. 1.50.) — op. 29, No. 2: Volkslied (H. W. van der Mey), Lid voor middelstem. (Mk. 0.80.) Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Jan Ingenhoven: 4 Quatuors à voix mixtes sans accompagnement. (Partitur Mk. 4.—) — Symphonische Phantasie über „Zarathustras Nachtlied" (Fr. Nietzsche) für Orchester und eine tiefe Singstimme. (Partitur Mk. 10.—) — „Klaus Tink" (A. Kopisch), Ballade für Bariton und kleines Orchester. (Partitur Mk. 10.—) — Symphonisches Tonstück No. 1 (Lyrisch) für kleines Orchester. (Partitur Mk. 10.—) — Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Bernard Zweers: 2 Liederen voor Altstem met Klavierbegeleiding. Woorden van P. C. Boutens. (Mk. 2.50.) — 2 Liederen voor Sopraan met Klavierbegeleiding. Woorden van P. C. Boutens. (Mk. 2.50.) — „Moedertje" (Tekst van Joh. A. Been). Lied voor midenstem met Klavierbegeleiding. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Anna Stibbe: „Mijn hart is krank" (Woorden van Van Elring), Lied voor lage stem. (Mk. 0.80.) Ebenda.

Heinrich Fiby: Hymne an den Unendlichen (Schiller). Männerchor mit Begleitung von Blechharmonie. op. 5. (Partitur mit Klavierauszug Mk. 1.50.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig. — „Es muß was Wunderbares sein" (O. v. Redwitz). Lied. op. 29 No 1. (Mk. 0.80.) Verlag: Rebay & Robitschek, Wien. — Libellentanz (Hoffmann von Fallersleben). Dreistimmiger Frauenchor mit Orchester oder vierhändiger Klavierbegleitung. op. 23. (Kr. 2.40.) Wiener Musik-Verlagshaus vorm. F. Rörich. — „So schön bist du" (H. Lingg). Lied. op. 34 No. 2 (Mk. 1.20); „Liebeshauch" (R. Pohl). Lied. op. 34 No. 3. (Mk. 1.—.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig. — Vier Lieder. op. 35 (Mk. 2.—); Sechs Lieder aus Carl Stielers „Wanderzeit". op. 49. (Mk. 3.—.) Verlag: Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.

Christian Sinding: Vier Gedichte von Otto Julius Bierbaum für eine Singstimme mit Klavier. op. 101. (No. 1, 3, 4 je Mk. 1.50, No. 2 Mk. 1.20.) Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

Heinrich G. Noren: Albumblatt für Violine mit Klavierbegleitung. op. 8. (Mk. 2.—.) — „Sonntagsmorgengang" (Hugo Salus), für eine Singstimme mit Orchester oder Klavier. op. 31. (Ausgabe mit Klavier Mk. 1.50.) — Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 34. (No. 1 Mk. 1.20, No. 2 und 3 je Mk. 1.—.) — Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 35. (No. 1 Mk. 1.50, No. 2. Mk. 1.—, No. 3 Mk. 1.20.) Ebenda.

Erwin Degen: Ein deutsches Weihnachtskrippenspiel aus Liedern und Sprüchen des Volkes zusammengestellt und bearbeitet (Mk. 3.—). Verlag: J. J. Reiff, Karlsruhe 1909.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN (ferner):

Fritz Lubrich: Der Bach-Choralist. Vierstimmige Choralgesänge von Joh. Seb. Bach nach ihrer gottesdienstlichen (liturgischen) Verwendbarkeit auf Grund der Evangelien ausgewählt, geordnet und den evangelischen Kirchenchören dargeboten. op. 92, Heft II für geübtere Kirchenchöre (Mk. 0.60). Verlag: Karl Klinner, Leipzig.

Uso Seifert: Frühlingslieder. Drei Gesänge für gemischten Chor. op. 47 (Partitur je Mk. 1.40). Ebenda.

Gustav Lazarus: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 115. (je Mk. 1.20). — „Wenn Zweie wandern", für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung. op. 127a. (Mk. 1.20) Ebenda.

Richard Schiffner: Lyrische Stücke für Pianoforte. op. 1. (Mk. 1.50). Arthur Graun's Verlag, Zittau.

Friedrich E. Koch: Deutsche Rhapsodie. Konzert für Violine und Orchester. op. 31. (Partitur Mk. 2.—) Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Heinrich Schütz: Weihnachts-Oratorium (Historia von der Geburt Jesu Christi). Zum praktischen Gebrauch herausgegeben von Arnold Schering. (Partitur Mk. 6.—, Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. Mk. 3.—) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Thorbrietz: Der neue Kurs des Violoncellspiels (Cello-Schule). op. 36. Praktischer Teil. (Brosch. Mk. 3. —.) Verlag: Rühle & Wendling, Leipzig.

Richard H. Stein: Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier. op. 26. Neue Ausgabe. (Mk. 2.—) Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin-Tempelhof.

Stanislaus Lipski: Berceuse pour Violon avec accompagnement de Piano. op. 6a. (Mk. 1.80.) Verlag: H. Schröder Nachfolger, Berlin W.

Luise Tyrol: op. 4: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Piano. (Mk. 1.80.) — op. 5: „Eva von Trott", Ballade für eine mittlere Singstimme und Piano. (Mk. 2.) Ebenda.

A. Teubner: Zwei Klavierstücke. op. 17. (Mk. 1.20.) Ebenda.

Wilhelm Svedbom: Liebeslieder. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (No. 1, 4, je Mk. 0.75, No. 2, 3, 5 je Mk. 1.—) Carl Gehrmanns Musikverlag, Stockholm.

Adolf Wiklund: Vier Lieder mit Klavierbegleitung. op. 9. (No. 1, 2, 4 je Mk. 1.25, No. 3. Mk. 1.—) Ebenda.

Nils Chrisander: Thor der Donnergott tanzt. Rhapsodie mit Benutzung von altschwedischen Motiven für Piano. op. 17. (Mk. 1.25.) Ebenda.

Max Gulbins: Drei biblische Weihnachtsbilder für Violinchor, Orgel (Harmonium) und Klavier. op. 53. No. 1: Fest-Ouvertüre, No. 2: Pastorale, No. 3: Fantasie. (Partitur je Mk. 1.50.) Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde.

Wilhelm Koehler-Wümbach: Zur Christfeier. Zwei Vortragsstücke für drei Violinen, Violoncello, Orgel (Harmonium) und Pianoforte nach bekannten Advents- und Weihnachtsliedern. op. 36. No. 1: Advent, No. 2: Weihnachten. (Partitur je Mk. 2.—) Ebenda.

Ernst Kotschald: Drei Lieder für hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1, No. 1—3 (Mk. 2.50); Zwei Gesänge für hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1, No. 4—5 (Mk. 2.—). Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Luigi Mozzani: Sechs Capriccios für Guitarre. (Mk. 4.—.) Ebenda.

Karl Grandauer: Spielmannslieder und andere Lieder zur Laute. (Mk. 3.50.) Ebenda.

Julius Weismann: Der Tanzbär und andere Kinderlieder. (Mk. 3.50.) Ebenda.

Walter Braunfels: Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt". (Klavierauszug Mk. 4.—.) Ebenda.

Richard Trunk: Drei Gesänge nach Gedichten von Theo Schäfer. op. 17. (No. 1 Mk. 1.20, No. 2 und 3 je Mk. 1.—) — Vier Gesänge. op. 21. (No. 1, 2 und 3 je Mk. 1.—, No. 4 Mk. 1.50.) Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Arnoldo Bonometti: Contessa Clara. Walzer für Piano. (Mk. 1.80.) Kommissionsverlag: Münchener Graphische Kunstanstalt.

G. Oberlander: 204 Choräle in den Kirchentonarten für die evangelische Kirche, orgelmäßig gesetzt auf Grund seiner Forschungen nach der Urform der Melodieen. Eine Beispielsammlung zu des Verfassers Schrift „Die Lehre von den Kirchentonarten". Verlag: Karl Klinner, Leipzig 1909.

Eugen Gottschalk: Vier Gedichte für eine Singstimme und Klavier. (Mk. 3.—) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Maurice Moszkowski: Dix pièces mignonnes pour Piano. op. 77. (je Mk. 1.50.) Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Christian Sinding: Suite en sol-mineur pour Violon et Piano. op. 96. (Mk. 5.—) Ebenda.

Franz Drdla: Canzonetta pour Violon et Piano. op. 67. Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu richten. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie. Die Herren Verleger werden freundlichst ersucht, auf den Rezensionsexemplaren die Preise immer genau zu vermerken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oranienburgerstr. 14. **Theodor Kurth** Oranienburgerstr. 14.
Kunstgeigenmacher.

Spezialität: Erbauung von Violinen und Violoncelli, gleichwertig erstklassigen italienischen Meisterwerken.

Methode: Ausarbeitungen nach den Prinzipien Stradivari und auf Grund dreissigjähriger Praxis.

Das Holz meiner Kunstwerke wird nicht mit Kali, Holzessig oder anderen schädlichen Substanzen abgebeizt, daher ein Nachlassen des Tones unmöglich. Dieselben versehe ich mit meinem selbstgefertigten italienischen Öllack, welcher sich dem Holz anschmiegt und dem Instrument den italienischen Charakter verleiht.

Anerkennungsschreiben nur von Musiktreibenden, die ihre Instrumente bei mir käuflich erworben haben.

Konservatorium der Musik
KLINDWORTH-SCHARWENKA,
verbunden mit einer Opern- und Schauspielschule.
Genthinerstr. 11, im eigenen Gebäude. Zweiganstalt: Uhlandstr. 53.
Direktorium: Prof. X. Scharwenka, Prof. Ph. Scharwenka, Kapellm. R. Robitschek.
Seminar zur Ausbildung für das Lehrfach. — Chor- und Orchesterklassen. — Schule für sämtl. Holz- und Blech-Blasinstrumente. — Kammermusikklassen. — Klassen f. Theorie u. Kompositionen (deutsch u. englisch). — Abteilung für Musikwissenschaften (deutsch u. englisch).
Aufnahmen wochentäglich von 11—1 u. 5—6. Eintritt jederzeit. — Prospekte und Jahresberichte durch das Sekretariat der Hauptanstalt und durch die Zweiganstalt.

Musikinstrumente
für Orchester, Schule und Haus
Großes Lager guter alter Geigen.

Preisliste frei.
Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London.

Olga de Rubini Hofopernsängerin a. D.
Gesangunterricht bis zur Bühnenreife
Berlin W 30, Eisenacherstrasse 103. Sprechstunde 4—6 Uhr.

Akademie für Musik
JOHN PETERSEN
(Konservatorium und musikpädagogisches Seminar)
Berlin W., Nürnbergerstr. 24 a, Ecke Augsburgerstr.
nahe Stadt- und Hochbahn (früher Kurfürstenstr. 85 u. 111)
Vollkommene Ausbildung in allen Fächern f. Konzert u. Oper. — Elementar-Klassen.
Freistellen für Unbemittelte.
Es wird nur im Sinne von Privatstunden unterrichtet!
An den Ensemble-, Chor-, Theoriestunden und Vorlesungen können auch Nichtschüler teilnehmen. Privatstunden in- und ausserhalb des Hauses. Aufnahme jederzeit. Prospekte gratis. Sprechst.: 5—6.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren
anerkannt die beste Marke
(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).
Allein-Debuet
für die ganze Welt
C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).
Kataloge gratis. o Exclusive Vertretung.
Wiederverkäufer gesucht.

Original-Einbanddecken
zur
MUSIK
pro Quartal
nur **1.00** Mk.
durch
jede Buch- und Musikalienhandlung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Das Höchste der Kunst ist überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschließlich da, sondern für den Menschen.

Moritz Hauptmann

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 8

Zweites Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Otto Keller
Zur Geschichte der Wiener Philharmoniker (Schluß)

Richard Specht
Die Jungwiener Tondichter (Schluß)

Erich Band
Allerlei Hirngespinste . . .

Joseph Schröter
Die Dresdener Volks-Singakademie

Richard Oehmichen
„Morgenwanderung im Gebirge"
Symphonie in drei Sätzen für Männerchor a cappella von Jean Louis Nicodé

Dr. Gustav Altmann
Die neue Konzertorgel im Straßburger Sängerhaussaal

Aufruf an alle Besitzer von Beethoven-Briefen

Revue der Revueen
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper und Konzert)
Kunstbeilagen
Namen- und Sachregister zum 33. Band der MUSIK
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR GESCHICHTE DER WIENER PHILHARMONIKER

von Otto Keller-München

Schluß

Wien war zu dieser Zeit eine Art musikalischer Hochburg, und wer hier an der kaiserlichen Hofoper als Sänger, Instrumentalist oder Dirigent tätig war, genoß von vornherein das Prestige der unbestrittenen Vorzüglichkeit. Eine Anstellung an der Wiener kaiserlichen Hofoper war der stille und auch der laute Herzenswunsch aller Künstler des In- und Auslandes; freilich trachteten alle anderen Städte und auch die anderen Hofinstitute darnach, die Künstler durch glänzende Angebote von dort wegzukapern. So waren Nicolai und Eckert abberufen worden, und nun folgte auch Otto Dessoff einem ehrenvollen Rufe als Hofkapellmeister nach Karlsruhe. Am 4. April 1875 dirigierte er das letzte Philharmonische Konzert, und am 11. April veranstaltete diese Korporation zu seinen Gunsten ein Abschiedskonzert, in dem Beethovens Neunte neuerlich vorgeführt wurde. Die Damen Dustmann und Gindele, die Herren Walter und Rokitansky sangen die Soli, die übrigen Solisten der Hofoper wirkten Dessoff zu Ehren im Chor mit.

Aber schon tauchte eine neue, ganz eminente Kraft als vollgültiger Ersatz wieder auf. Der bisherige Direktor des Wiener Karltheaters, Franz Jauner, war am 12. April 1875 zum Direktor der Hofoper ernannt worden, und seine erste Tat war die Heranziehung Hans Richters, der seit 1871 Direktor des Nationaltheaters in Pest war. In Wien hatte Richter kurz vorher, am 24. Januar 1875, das vom Wiener Akademischen Wagner-Vereine veranstaltete große Wagner-Konzert geleitet und dabei alle seine Vorzüge im hellsten Lichte leuchten lassen. Seine Wahl zum Dirigenten der Philharmonischen Konzerte erschien als eine Selbstverständlichkeit, und er nahm den Antrag freudigst an. Am 7. November 1875 erschien er zum ersten Male als Dirigent der Philharmoniker und wurde auch vom Publikum stürmisch begrüßt.

A. W. Ambros (1816—1876), der damals das kritische Schwert der kaiserlichen „Wiener Abendpost" führte, schrieb:

„Das erste Philharmonische Konzert bot ein mehrfaches Interesse. Hans Richter erschien als neuer Dirigent — und das Programm brachte eine in ihrer Art und ihrem Stil hochbedeutende, vom Publikum mit ungewöhnlichem Enthusiasmus aufgenommene

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Novität — ein Violinkonzert in G-dur vom alten Bach, eigentlich ein sogenanntes Concerto grosso, welches wir heutzutage eher als eine Symphonie für Saiteninstrumente bezeichnen würden. Das Konzert im alten ursprünglichen Sinne setzt nämlich keineswegs das Hervortreten eines Solisten voraus, sondern, wie der brave alte Praetorius sagt, ‚es läßt sich ansehen, als wenn es vom lateinischen Verbo Concertare, welches miteinander scharmützeln heißt, seinen Ursprung habe' und von den Musikern ‚es immer einer dem andern zuvortun und sich besser hören lassen will'. Und so scharmützelten denn in dem Bachschen Stücke Geigen und Bratschen und Bässe, daß es eine Lust war, und daß das Publikum mit Applaus nicht eher ruhte, bis sich das Orchester zweimal dankend erhoben. Nur im Adagio trat Hellmesbergers Geige schön singend im Solo hervor — dieser Satz war übrigens eine Einschaltung aus einer Bachschen Violinsonate . . . Die vorhergehende, das Konzert eröffnende Nummer war Wagners ‚Faust'-Ouvertüre, vielleicht die großartigste, moderne Instrumentalkomposition, bei welcher man — nicht bloß um der Tonart willen — an Beethovens letzte Symphonie denken kann, und an welcher gar nichts auszusetzen ist, als daß sie auch jenen nervenüberreizten und nervenüberreizenden, für Wagners Musik so charakteristischen Zug hat, — ein Zug aber, den wir ihr und ihm zugute halten, weil diese musikalische Art eben in des Tonsetzers ganzem Wesen liegt, weil sie wahr und nicht — wie bei gewissen kleinen Nachtretern des genialen Vorgängers — gemacht ist. Und nun kam, nach Fausts verzweifelnder Grübelei, nach seinem tiefsinnige und düstere Gedanken wälzenden Geiste, rund und gesund der Thomaskantor, der mit Faust nichts gemein hat als das schwarze Magisterhabit. Eine Weile ‚scharmützelten' vor uns Zuhörern der Mann der Vergangenheitsmusik und der Mann der Zukunftsmusik, — wir mußten uns in Bach erst hineinhören, aber er behauptete sich, wie denn überhaupt dieser Kantor ein sehr zähes Leben hat. In heiterster Stimmung entließ uns das rüstige, fröhliche Finale, und Beethoven nahm uns mit der Eroica in Empfang. Bei Werken, von denen das Publikum jede Note kennt, hat ein neuer Dirigent einen harten Stand — unbarmherzig wird er kontrolliert — und als das berufene As-B der Geigen kommen sollte, wurden alle Zuhörer um einen Zoll länger. Wir dürfen Richter das Zeugnis geben, daß wir Beethovens Heldensymphonie nur selten so gehört, wie wir sie diesmal zu hören bekamen. Die feinsten Details traten klarer als je hervor; alles glückte, die gefürchtete Hornstelle im Scherzo kam makellos, und die Marcia funebre hielt den ganzen übervollen Saal in atemloser Spannung und wirkte, besonders in der fugierten Stelle und in dem so trauervoll verklingenden Schluß, geradezu überwältigend; die Tempi waren, wie es Richters Art ist, eher gemäßigt, aber wahrlich nicht zum Nachteil der Sache."

Aber schon erhob sich die Stimme desselben, gewiß allseitig anerkannten Kritikers und Schriftstellers, als das zweite unter Richters Leitung stehende Konzert die Ouvertüre zur Oper: „Benvenuto Cellini" von Berlioz und Liszts „Hunnenschlacht" ankündigte, in folgender vielsagender Weise:

„Als Hans Richter sein Debüt im ersten Philharmonischen Konzerte mit Wagners ‚Faust'-Ouvertüre einleitete, wurden aus den Kreisen der Leute, welchen der Himmel lange musikalische Fortschrittsbeine hat wachsen lassen, deren Mangel übrigens durchaus nicht auch schon auf Rückschrittsbeine deutet, Jubelstimmen laut: ‚Für die Philharmonischen Konzerte beginnt eine neue Ära.' Daß unsere musikalischen Ultras diese glänzendste der Musikanstalten Wiens gerne in eine Filiale des Bayreuther Zentralbureaus verwandelt hätten, ist natürlich; aber das für Musik so verständnisvolle und eher konservativ gesinnte Publikum der Philharmonischen Konzerte dürfte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit der geträumten und gehofften Reform des Repertoires schwerlich sogar einverstanden sein, zumal man nicht immer und ewig den ‚Walküren-Ritt', ‚Isoldens Liebestod', die symphonischen Dichtungen von Liszt und Berlioz oder gar Bülows der widerwilligsten Phantasie abgequälte ‚Julius-Caesar-Ouvertüre' oder seine ‚Nirwana' aufs Programm setzen kann. In der Tat hat die ‚Neudeutsche Schule', welche ihr Hauptaugenmerk auf das Theater richtet, für den Konzertsaal nur sehr spärlich gesorgt. Hans Richter ist aber seinerseits ein viel zu gebildeter Künstler, um als Kommissär irgend einer musikalischen Bergpartei artistische Füsilladen und Noyaden ins Werk zu setzen, wo man nicht unbedingt auf die neue Musikverfassung schwört."

Nebenbei sei erwähnt, daß die Ouvertüre von Berlioz am Tage der Aufführung durch Beethovens erste Symphonie ersetzt wurde und als dritte Nummer die gewiß nicht der neuen Richtung angehörenden Symphonischen Variationen von Herbeck zur Aufführung kamen, aber die obigen Worte waren der Beginn des Kampfes aller Parteien gegen die Philharmonischen Konzerte, die der einen Partei zu wenig neudeutsche Musik, der anderen wieder zu wenig Klassisches brachten. Hans Richter war aber ein viel zu selbständiger und nicht zu beeinflussender Charakter und bildete bis zum Jahre 1898, da er den Taktstock der Philharmoniker niederlegte, unbeirrt die Programme nach bestem Wissen und Gewissen. Er wollte nicht einer oder der anderen Partei durch Aufnahme der von ihr begünstigten oder gewünschten Novitäten Gefälligkeiten erweisen, sondern er nahm das Gute, wo er es fand, und welcher Partei es auch angehörte. So erschienen unter Hans Richters Leitung alle vier Symphonieen von Brahms, sein zweites Klavierkonzert, das der Meister selbst spielte, sein Doppelkonzert für Violine und Violoncello; Goldmark war vertreten mit der „Ländlichen Hochzeit", der Es-dur Symphonie und den Ouvertüren „Im Frühling" und „Der gefesselte Prometheus"; Richard Wagner mit verschiedenen Teilen aus seinen Tondramen; Liszt mit der „Hunnenschlacht", dem „Mazeppa" und der von Mottl für Orchester arrangierten „Vogelpredigt des heiligen Franz von Assisi"; Anton Bruckner mit der ersten, zweiten, dritten, vierten, siebenten und achten Symphonie; Richard Strauß mit den Tondichtungen „Don Juan", „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel" und „Also sprach Zarathustra". Die Tschechen waren vertreten durch Dvořáks Symphonieen in h-moll und in G-dur, die Symphonie „Aus der Neuen Welt", das Violinkonzert und die symphonischen Dichtungen „Die Mittagshexe" und „Der Wassermann", durch Smetana's „Vltava" und durch Fibichs Es-dur Symphonie; die Russen durch Peter Tschaikowsky's Symphonie patéthique, durch Borodin's Ouvertüre zur Oper „Fürst Igor" und durch Rimsky-Korssakoff's „Scheherezade"; die Engländer durch Mackenzie's „Schottische Rhapsodie" und die Franzosen durch die „Rêves pittoresques" von Massenet, durch „Rouet d'Omphale" von Saint-Saëns und durch das Klavierkonzert von Lalo. Ferner hatten auch spezielle Wiener Komponisten: Ignaz

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Brüll, Robert Fuchs, Hermann Grädener, Hugo Reinhold u. a. stets Gelegenheit, ihre neuesten Arbeiten hören zu lassen. Ein Gedenktag, der nicht vergessen werden darf und gleich hier bei den von Hans Richter gebotenen Werken eingeschaltet werden muß, ist der 7. März 1897, an dem Johannes Brahms, schon schwer erkrankt, seine vierte Symphonie zum letzten Male von den Philharmonikern vortragen hörte und dabei Gegenstand der herzlichsten und rauschendsten Ovationen war.

Das Jahr 1877 brachte ein wichtiges Ereignis. Die Philharmoniker gingen das erstemal als Korporation auf Reisen. In Salzburg fand am 17. und 18. Juli dieses Jahres das erste Mozartfest statt; die Philharmoniker wirkten unter der Leitung ihres ehemaligen Dirigenten Otto Dessoff mit und wurden außerordentlich gefeiert. Sie schmückten das Denkmal Mozarts und das Grab Heinrich Essers mit Kränzen. In bekannter Weise bewältigten sie ein reiches Programm, das die besten Namen der gesamten deutschen Musikliteratur vereinigte: Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Spohr, Weber, Wagner und Brahms.

Am 9. und 10. April 1879 wurden zugunsten der Szegediner Überschwemmten und des Frauenbildungsvereins unter Hans Richters Leitung zwei Konzerte in Budapest veranstaltet, im Juli desselben Jahres folgte das zweite Salzburger Musikfest, bei dem diesmal Hans Richter an der Spitze der Philharmoniker stand und erste Kräfte, wie die Kammersängerin Schuch-Proska und die Brüder Thern, mitwirkten. Im Februar 1881 und im April 1882 wurde in Graz konzertiert.

Im April 1885 feierten die Philharmoniker das 25jährige Jubiläum des ununterbrochenen Bestandes mit einem Festkonzerte, das die „Kirchliche Festouvertüre", die Otto Nicolai zum 300jährigen Jubiläum der Königsberger Universität geschrieben hatte, und Beethovens „Neunte", das richtige Festwerk, das immer Freude und Entzücken auslöst, enthielt. Die Soli sangen die Damen Marie Lehmann und Rosa Papier und die Herren Reichmann, Winkelmann und Mayerhofer. Der Kaiser von Österreich verlieh den Philharmonikern die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft und wohnte dem Konzert bis zum Schlusse bei. Die Anerkennungen, Auszeichnungen, Glückwunschschreiben und Telegramme zählten nach Tausenden, und sowohl Hans Richter als auch die Schar seiner Orchestermitglieder konnten aus den wirklich herzlichen Ovationen ersehen, daß die Philharmonischen Konzerte den Wienern ans Herz gewachsen sind, und daß man sich Wien ohne dieses Unternehmen nicht mehr denken kann

Am Schlusse des Jahres 1886 hatte Hans Richter das 100. Konzert der Philharmoniker dirigiert, und diese wollten das Jubiläum, gleich jenem ihres Dirigenten Dessoff, besonders feiern. Richter kam aber der projektierten Festlichkeit mit folgendem Briefe zuvor:

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werte Freunde und Genossen!

Aus der Zeitung erfahre ich, daß Sie mein hundertstes Concert-Dirigieren besonders feiern wollen. Es ist meine größte Freude und mein größter Stolz, daß Sie meine Leistungen zu würdigen wissen, aber um ein Jubiläum zu feiern, dazu fühle ich mich noch zu jung, trotzdem mein Scheitel schon manche bedenkliche Generalpause aufweist. Wenn es mir vergönnt sein sollte, das zweihundertste philharmonische Concert zu dirigieren, dann „feiern" Sie in Gottes Namen zu; dann bin ich alt genug, um an solchen Eitelkeiten ein verzeihliches Behagen zu finden. Also: bitte den Sonntag wie einen gewöhnlichen Concerttag zu betrachten, d. h. mit vollstem Eifer bei der Sache zu sein, aber sonst keine Geschichten zu machen. Gerne aber ergreife ich die Gelegenheit, wieder einmal gemütlich mit Ihnen beisammen zu sein; nach so vieler ernster und auch harter Arbeit kann uns allen wahre Heiterkeit nur nützen. Darum wollen wir uns Sonntag, ganz unter uns, an dem bestimmten Ort zusammenfinden: dort sollen Sie von den famosen Schrammeln die unvergleichlichen Lannerschen Walzer vorzüglich aufgeführt hören. Besseres kann ich Ihnen nicht bieten. Mit freundschaftlichen Grüßen

Hans Richter

Im April 1893 drohte den Philharmonikern der Verlust dieses ausgezeichneten Dirigenten. Er hatte am 13. April seine Demission als Hofkapellmeister überreicht und als Grund physische Überreizung angegeben. Wenn man nun bedenkt, daß Hans Richter Kapellmeister der Hofoper und der Hofkapelle, Dirigent der Philharmoniker und in den Jahren 1884—1890 auch noch Direktor der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien war und außerdem den Sommer jedes Jahres über stets in London die schnell berühmt gewordenen Hans Richter-Konzerte zu leiten und in vielen anderen Städten als meistbegehrter Dirigent zu tun hatte, kann man eine Überreizung recht wohl begreifen, aber es lagen auch andere Gründe vor. Nicht sehr erquickliche Zustände in der Wiener Hofoper, in der in den letzten Jahren der Jahnschen Direktion eine Hans Richter durchaus unsympathische Richtung eingeschlagen worden war, endlich ein Angebot von Boston, das finanziell sehr günstig war, ließen in Hans Richter den Entschluß reifen, Wien zu verlassen; die Demission wurde aber von der Generalintendanz der k. k. Hoftheater nicht angenommen, und Hans Richter blieb Wien, der Hofoper und den Philharmonikern erhalten. Leider nur noch kurze Zeit! Nach Schluß der Saison 1897/1898 legte Richter nach 23jähriger Tätigkeit doch den Dirigentenstab der Philharmoniker nieder, und wenn er manchen maßgeblichen und vielen unmaßgeblichen Persönlichkeiten zu wenig fortschrittlich, anderen wieder zu modern schien, so war man doch in dem Moment, als das längst erwartete und wie ein Gespenst gefürchtete Ereignis des Rücktrittes Hans Richters nun wirklich eingetroffen war, doch peinlich berührt und fühlte, daß hier eine Persönlichkeit verschwinde, die so einzig und ideal war, daß sie nicht oder wenigstens nicht leicht zu ersetzen sei.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich habe irgendwo einmal gelesen, daß der seßhafte Spielmann leicht einen Anflug von Beamtenphlegma, eine Art Amtsschläfrigkeit bekomme; er sitze seine drei Stunden Oper oder Konzert gewissenhaft ab und glaube damit seine Pflicht erfüllt zu haben. Diese Amtsschläfrigkeit konnte man bei Hans Richter, der doch eine gewiß lange Reihe von Jahren an der Spitze der Philharmoniker gestanden war und hier eine Schar von Musikern unter sich hatte, die eventuell auch ohne Dirigenten oder auch unter einem schläfrigen Dirigenten gut gespielt hätten, nie bemerken. So oft er das Podium bestieg, war er wirklich ein Führer. Er begeisterte durch seine eigene Begeisterung, er verstand es, die Liebe, die er zu einem Werke gefaßt hatte, auch auf seine Orchestermitglieder zu übertragen; das hat ihn so hoch über alle anderen Dirigenten gewöhnlichen und auch ungewöhnlichen Schlages gestellt. Er war auch durchaus kein Reklamedirigent, der als solcher in seinen Bewegungen und Stellungen bewundert werden wollte, er sah kein Publikum, wenn er in Tätigkeit war, er sah nur seine Musiker, diese aber hatte er alle in seiner Macht, und von seinem Dirigentenstabe ging es wie ein Fluidum auf das Orchester über, das das auch begriff, was Richter einmal erfaßt hatte, und das auch mit aller Liebe und Hingebung vortrug, was er als schön und groß befunden. So wie Hans Richter — aus der Wagnerschule hervorgegangen, die durchweg Meisterdirigenten erzeugt hat — für Wagner begeistert war, so war er auch ein glühender Verehrer Beethovens, und erst seit er an der Spitze der Philharmoniker stand, war Beethoven ständig im Repertoire der Philharmonischen Konzerte vertreten. Er machte Beethoven dem Wiener Publikum in einer Weise klar, daß wohl kein Publikum irgend einer anderen Stadt diesen Meister so erfaßt hat und so genau kennt, wie das Wiener Publikum.

Mit Hans Richters Rücktritt war nicht nur die bisher längste, sondern auch eine der glänzendsten Perioden der Wiener Philharmonischen Konzerte abgeschlossen.

So wie nach dem Rücktritte Dessoffs der neue Dirigent der Philharmoniker auf dem Wege der Oper zu ihnen kam, so wurde auch der Nachfolger Richters auf diesem Wege gewonnen. Im April 1897 wurde Gustav Mahler, bisher Kapellmeister am Hamburger Stadttheater und vorher Direktor der Budapester Hofoper, als Kapellmeister an die Wiener Hofoper berufen. Er errang sich in wenigen Wochen seiner Tätigkeit in solchem Maße die Achtung vor seinem Können und Wissen, daß er im Juli desselben Jahres schon zum Direktor-Stellvertreter avancierte. Die durchaus nötige Reform der Verhältnisse im Wiener Hoftheater, die sich, wie schon einmal erwähnt, in Jahns letzter Zeit durch dessen andauernde Kränklichkeit sehr verschlechtert hatten, wußte er in kürzester

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Frist durchzuführen, und auch als Dirigent erwies er sich von ganz hervorragender Begabung.

Wohl war Gustav Mahler in vielen Beziehungen der schärfste Gegensatz zu Hans Richter: dieser die verkörperte Ruhe, jener in seinem ganzen Wesen ein Perpetuum mobile. Und doch war das Bewußtsein, diesen Mann an der Spitze eines Orchesters zu haben, das eine solche Vorschule unter Hans Richter durchgemacht hatte, ein beruhigendes; man übersah die leidenschaftlichen, oft nichts weniger als graziösen und anmutigen, aber bestimmten Bewegungen und fühlte die faszinierende Gewalt, die auch Mahler, wohl durch andere Mittel, aber im gleichen Maße auf das Orchester auszuüben verstand. Und nachdem er den Philharmonikern fast anderthalb Jahre hindurch Gelegenheit gegeben hatte, seine Vorzüge und auch seine Schwächen kennen zu lernen, wußten sie, daß kein anderer so würdig sei, nach Hans Richter den Dirigentenstuhl zu besteigen als Gustav Mahler.

Am 6. November 1898 erschien er zum ersten Male am Dirigentenpult der Wiener Philharmoniker und brachte auch ein bezeichnendes Programm: Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre, Mozarts g-moll Symphonie und Beethovens „Eroica". Beethovens Werke waren allein in der Saison 1898/99 achtmal vertreten. Als Novitäten und Erstaufführungen erschienen Dvořák's symphonische Dichtung „Heldenlied", Liszts „Festklänge" und die F-dur Symphonie von Hermann Goetz. Außerdem brachten die Programme Webers „Freischütz"-Ouvertüre, Schuberts h-moll Symphonie, Schumanns B-dur Symphonie, Mendelssohns Ouvertüre zum „Sommernachtstraum", die Symphonie fantastique von Berlioz, die sechste Symphonie in A-dur von Bruckner und die Ouvertüre solennelle von Tschaikowsky. Eine ziemlich überflüssige Bearbeitung des Streichquartetts op. 95 in f-moll von Beethoven für das ganze Streichorchester erregte den lebhaftesten Widerspruch der ganzen Kritik. Einer der gemäßigtsten Beurteiler, Dr. Robert Hirschfeld, schrieb damals:

„Das Streichquartett hat seine Klanggrenzen in den vier Soloinstrumenten; in dieser Beschränkung liegt nicht nur sein Reiz, sondern auch sein innerstes Wesen. Ich kann Herrn Direktor Mahler nicht beistimmen, daß das Streichquartett, wie es sich von Haydn bis Beethoven entwickelt hat, vier ideale Stimmen enthält, die beliebig verstärkt werden können. In einer Messe von Palestrina haben wir Stimmen, welche man je nach dem Raum — Sixtinische Kapelle oder Peterskirche — beliebig verstärken mag. Im Beethovenschen Streichquartett klingen aber nicht vier Stimmen zu des Höchsten Preis oder zu irgend einem gemeinsamen ethischen Zweck zusammen, sondern es treten vier gesonderte, in ihrem Wesen deutlich charakterisierte Individuen einander gegenüber. Das Individuum kann nie verdoppelt werden, es sei denn, daß es seine Individualität aufgibt und zur kompakten Masse wird, die sich sofort gegen alles Individuelle auflehnt."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diese Art der Vorführung eines Streichquartettes von Beethoven war ein künstlerischer Mißgriff, der auch die sachlichste Kritik gegen Mahler stellte. Am Schluß der Saison 1898/99 lehnte Mahler eine Wiederwahl ab. Er war bei zwei Generalversammlungen, die knapp nacheinander stattfanden, von 84 Anwesenden mit 61 Stimmen gewählt worden und betrachtete dieses Resultat als kein genügendes Maß von Vertrauen. Er sprach einer Deputation der Philharmoniker gegenüber folgende interessante Worte:

„Leider muß ich die Wahl ablehnen. Davon will ich nicht sprechen, daß ich seinerzeit die Leitung der Konzerte nur unter definitiven Bedingungen übernommen habe. Darüber würde ich mich leichten Herzens hinwegsetzen. Was mich jetzt bestimmt, die Wahl abzulehnen, das sind Gründe ausschließlich künstlerischer Natur. Ich höre, daß mir vorgeworfen wird, ich hätte zu viele und zu lange Proben gemacht. Nun, meine Herren, diese Proben bilden die erste Bedingung künstlerischer Leistungsfähigkeit. Wir schulden dem Publikum Vollendetes, dies kann eben nur durch gewissenhaftes Proben erreicht werden. Im Theater sind Sie mir unterstellt, und da kann ich Proben, die unbedingt notwendig sind, als Direktor anordnen. Als Ihr freigewählter Dirigent muß ich, wie Sie ja selbst sagen, die Kritik solcher Mitglieder über mich ergehen lassen, denen die vielen Proben als Anstrengung gelten. Sie haben als unabhängige Wähler das unantastbare Recht, Kritik zu üben und sich gegen jene Maßregeln, die ich im Interesse der Konzerte für notwendig halte, aufzulehnen, allein ebenso steht mir das Recht zu, meine künstlerische Reputation zu wahren und von Ihnen eine solche Summe von Arbeit zu verlangen, die ich selber leiste, da es sich darum handelt, das Publikum zufriedenzustellen. Auch kann ich mich als Direktor der Hofoper nicht den Launen frei wählender Körperschaften aussetzen, ich muß über den Parteien stehen, kann nicht mit Fraktionen hadern."

Nach langen Unterhandlungen nahm endlich Mahler die Wahl doch an und blieb den Philharmonikern auch in der Saison 1899—1900 erhalten. Die symphonischen Dichtungen „Aus Italien" von Richard Strauß und „Die Waldtaube" von Anton Dvorák, sowie fünf von Selma Kurz gesungene Lieder mit Orchesterbegleitung aus der Feder Gustav Mahlers waren die Novitäten. Von Bruckner wurde die vierte Symphonie in Es-dur gebracht. Ferner erschienen in den Programmen: Haydn (Es-dur Symphonie), Beethoven (c-moll Symphonie, D-dur Symphonie, Pastoral-Symphonie, Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" und Leonoren-Ouvertüre), Weber („Euryanthe"-Ouvertüre), Schubert (C-dur Symphonie), Mozart („Jupiter"-Symphonie), Schumann (vierte Symphonie in d-moll), Brahms (F-dur Symphonie, Violinkonzert und Haydn-Variationen), Berlioz („Römischer Karneval"), Liszt („Mephisto-Walzer") und Wagner (Kaisermarsch). Das Nicolai-Konzert brachte Beethovens „Neunte", die wieder durch die eigenartige Auffassung Mahlers einen heftigen Zeitungskrieg heraufbeschwor, der sich bei der einige Tage darauf erfolgten Wiederholung des Werkes noch verschärfte, als Mahler im Saale eine gedruckte Entgegnung verteilen ließ, die nicht ganz einwandfrei war. Ich bin weit entfernt, hier an dieser Stelle an der künstlerischen Bedeutung Mahlers

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu mäkeln und herumzukritisieren, aber es war von dem Dirigenten keineswegs klug, die Kritik und auch das mit dem Werke seit Jahren wohlvertraute Publikum in eine Phalanx gegen sich zu stellen.

Die Konzerte der abgelaufenen Saison hatten das höchste Erträgnis gebracht, das bisher durch diese Unternehmungen erzielt worden war; die Generalversammlung der Philharmoniker fühlte sich verpflichtet,

„dem ausgezeichneten Dirigenten, Herrn Direktor Gustav Mahler, die vollste Anerkennung und für die musterhafte Leitung den verbindlichsten Dank auszudrücken".

Bisher hatten die Philharmoniker, wie wir bereits mehrfach zu erwähnen Gelegenheit hatten, nur kleinere Reisen gemacht und waren als geschlossene Korporation nie über die Reichsgrenzen hinausgekommen. Wohl wurde schon im August 1865 eine Reise nach London geplant, aber es kam nicht dazu. Unterdessen hatte der Wiener Männergesangverein, den durch die Person des gemeinsamen Gründers, Dr. August Schmidt, brüderliche Gefühle mit den Philharmonikern verbanden, schon mehrfache und sehr weit ausgehnte Reisen gemacht. Nun hatte Fürstin Pauline Metternich-Sandor eine gemeinsame Reise beider Vereine zur Weltausstellung nach Paris in Vorschlag gebracht und das Protektorat über die dortigen Konzerte übernommen. Sowohl der Wiener Männergesangverein, wie auch die Philharmoniker waren mit Freuden bereit, das Projekt auszuführen, und wenn dieses auch für den Männergesangverein eine höhere Bedeutung hatte, da das Gesangvereinswesen in Frankreich nicht so ausgebildet ist und eine Vereinigung von so vielen, künstlerisch gebildeten Männerstimmen für Paris als eine interessante Novität anzusehen war, so glich auch die Reise der Philharmoniker einem Triumphzuge und hatte den denkbar besten künstlerischen Erfolg. Ich kann nicht umhin, die Worte hierher zu setzen, mit denen ein Wiener Schriftsteller seinen Reisebericht schloß:

„Die Franzosen lieben schon lange deutsche Musik, und dieses schöne Flämmchen hat schließlich auch der Krieg nicht auszublasen vermocht. Aber eine deutsche Symphonie, von deutschen Musikern vorgetragen, das hörten sie zum erstenmal in ihrer Stadt, und daß sie es bejubeln würden, hätte man noch vor einem Jahrzehnt kaum zu hoffen gewagt. Das ist ein Fortschritt in der Eintracht der Völker, ist auch eine Stufe jener Himmelsleiter, die man ewigen Frieden nennt."

Die dritte Saison unter Gustav Mahlers Leitung (1900/01) bescherte dem Wiener Publikum Mahlers erste Symphonie, die Symphonischen Variationen von César Franck, die „Manfred"-Symphonie von Tschaikowsky und die Serenade für Blasinstrumente von Dvořák als Novitäten. Anton Bruckner erschien mit seiner fünften Symphonie, die zum ersten Male von den Wiener Philharmonikern gespielt wurde. Im Februar 1901 erkrankte Mahler. Das siebente Philharmonische Konzert mußte von Josef Hell-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mesberger, das achte von Franz Schalk dirigiert werden. Am Schluß der Saison resignierte Mahler definitiv, und damit war die Mahler-Periode, in der Geschichte der Philharmoniker gewiß keine unrühmliche, endgültig abgeschlossen.

In der Generalversammlung der Philharmoniker vom 27. Mai 1901 fiel nun, da man unbedingt einen Wiener Dirigenten haben wollte, die Wahl auf den Hofkapellmeister Josef Hellmesberger,[1]) den Sohn des ersten Konzertmeisters der Philharmoniker gleichen Namens. Er kannte die Philharmoniker, mit denen er in der Hofoper oft zu tun hatte, sie kannten ihn, und so war Josef Hellmesberger jun. als Verlegenheitsdirigent — und nur als solcher konnte er ja auf diesen Posten geraten — willkommen.

Er eröffnete seine Tätigkeit mit Goldmarks „Sakuntala"-Ouvertüre, Beethovens Fünfter Symphonie und Dvořak's symphonischer Dichtung „Das goldene Spinnrad" als Novität. Weder die Überlegenheit Richters noch die Eigenart Mahlers war an ihm zu bemerken, er dirigierte genau nach der Partitur, ohne jede persönliche Note. Das Publikum war damit nicht zufrieden, und der Besuch der Philharmonischen Konzerte sank in dieser Saison, wie auch in der folgenden, in der Hellmesberger auch dirigierte, auf ein Niveau, wie noch nie vorher. An Novitäten war Hellmesbergers Wirksamkeit ziemlich reich. Er ließ auch einige Wiener Komponisten, und zwar Franz Schmidt mit einer preisgekrönten Symphonie in Es-dur, Franz Schreker mit einer symphonischen Ouvertüre, Hermann Grädener mit seiner neuen Es-dur Symphonie und Josef Forster mit der Ouvertüre „Maria Tudor" zu Wort kommen. Außerdem wurden als Novitäten gebracht: Fibichs Idylle „Am Abend", Moszkowskis Violinkonzert, Dvořák's dritte Symphonie in F-dur und Hans Hubers Böcklin-Symphonie.

Im Juni 1902 war zwischen der Generalintendanz der k. k. Hoftheater und dem Hofopernorchester ein Zwist ausgebrochen, der sogar eine Zeit hindurch den Fortbestand der Konzerte in Frage stellte. Im Hofopern-

[1]) 1855 in Wien geboren, studierte Josef Hellmesberger jun. am Wiener Konservatorium, und nachdem er seiner Militärpflicht als Mitglied der Regimentskapelle der Wiener „Hoch- und Deutschmeister" genügt hatte, wurde er 1874 Konzertmeister an der Komischen Oper in Wien (dem Ringtheater unseligen Angedenkens) und vier Jahre später Solospieler an der Wiener Hofoper. Hier übertrug man ihm, der eine Reihe sehr erfolgreicher Ballets und Operetten geschrieben hat, die Leitung der Balletvorstellungen. 1899 zum Vizehofkapellmeister ernannt, leitete er kurze Zeit die Musik im Hofburgtheater, dann wurde ihm im April 1900 die Leitung der Hofmusikkapelle übertragen, und 1901 erhielt er die Ernennung zum ersten Hofkapellmeister. In der Hofoper hatte er schon im Jahre 1889 einmal aushilfsweise „Die Meistersinger" und 1893 den „Lohengrin" dirigiert und war als ein verläßlicher und gewandter Kapellmeister geschätzt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

orchester waren zur Entlastung der Mitglieder 10 neue Bläser aufgenommen worden, und diese verlangten in den Verband der Philharmoniker eingereiht zu werden. Diese haben jedoch einerseits den ziffernmäßigen Bestand ihrer Mitglieder statutarisch festgesetzt, andererseits jedem Mitgliede einen Anteil am Reingewinn garantiert. Hätte sich nun die Zahl der Mitglieder, die zu jener Zeit 110 betrug, um weitere 10 erhöht, so wäre der Gewinnanteil entsprechend kleiner geworden, und dazu wollte man sich nicht verstehen. Nun ließ die Generalintendanz dem Philharmonischen Komitee in einem Erlasse eröffnen, daß in Zukunft die bloße Anzeige der geplanten Konzertunternehmungen nicht mehr genüge, sondern die vorgeschriebene Bewilligung zur Veranstaltung der Konzerte erwirkt werden müsse; die Bewilligung werde aber nur dann erteilt werden, wenn nach einer Statutenänderung der Philharmonischen Gesellschaft die 10 neuengagierten Mitglieder in diese Gesellschaft aufgenommen würden. Die Generalintendanz war zu diesem Erlasse berechtigt, aber es war das Recht des Stärkeren, und schließlich mußten die Philharmoniker nach monatelangen Kämpfen nachgeben und die neuen Bläser aufnehmen.

Unterdessen zeigten die Einnahmen der Philharmonischen Konzerte einen Tiefstand, wie er noch nie beobachtet werden konnte. Stammgäste, die seit Jahrzehnten immer auf denselben Plätzen erschienen waren, blieben aus, und daran war nur das jedes Interesses entbehrende Interregnum Hellmesberger schuld. Allerdings hatte auch das überraschend schnelle Aufblühen des Wiener Konzertvereins unter der Leitung seines ausgezeichneten Direktors Ferdinand Löwe die Aufmerksamkeit des Publikums von den Philharmonikern etwas abgelenkt. Es mußte also auf eine hervorragendere Leitung Bedacht genommen werden, und da außer Mahler, der ja jede Wahl entschieden abgelehnt hatte, keiner der in Wien zur Verfügung stehenden Dirigenten in Betracht kommen konnte, so blieb nur der einzige Schritt übrig, der von niemandem gutgeheißen wurde, aber nicht mehr umgangen werden konnte: man mußte Gast-Dirigenten wählen.

Ernst von Schuch, Karl Muck, Arthur Nikisch, Felix Weingartner und Felix Mottl wurden in Betracht gezogen. Von den zwei letztgenannten mußte wieder abgesehen werden, da die Saison schon sehr vorgeschritten war (es war unterdessen der Oktober 1903 herangerückt). Es blieben also nur die ersten drei Dirigenten, die man nun auch aufforderte; schließlich zog man auch noch einen vierten, Wassili Safonoff aus Moskau, in Betracht. Es ist für die Philharmoniker jedenfalls sehr ehrenvoll, daß alle vier Dirigenten freudigst annahmen und es als eine Ehre betrachteten, diese Veranstaltungen zu leiten.

Das erste Konzert der Saison 1903—04 leitete Ernst von Schuch. Als Vertreter der alten Schule begann er mit der Symphonie in B-dur von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Haydn, brachte sodann eines der 12 Concerti grossi von Händel und schloß mit Beethovens c-moll Symphonie. Das zweite Konzert dirigierte Wassili Safonoff, der ein russisches Programm gewählt hatte: Glazounow's c-moll Symphonie, Scriabine's „Rêverie" und Rimsky-Korssakow's „Scheherezade". Das dritte Konzert stand wieder unter der Leitung Schuchs. Das vierte dirigierte Arthur Nikisch, der die siebente Symphonie von Beethoven, die dritte von Brahms, dazwischen Wagners „Faust-Ouvertüre" gewählt hatte. Im fünften Konzert erschien Karl Muck, der zum ersten Male die Philharmoniker leitete und die Symphonie in A-dur von Mozart und die siebente von Beethoven und die Haydn-Variationen von Brahms vorführte. Das sechste und das achte Konzert leitete wieder Schuch, das siebente Muck, der den Wienern Bruckners siebente Symphonie bescherte. Den besten Eindruck machten Schuch und Muck; am wenigsten behagte den Wienern Arthur Nikisch.

Das Auftreten so vieler berühmter Gast-Dirigenten wirkte anregend auf die Wiener, und der Zuspruch zu den Konzerten stand wieder auf der alten Höhe. Gleichwohl war dieses System für die Zukunft doch nicht zu empfehlen, da der Dirigent dem Orchester sein Gepräge verleihen soll und das in den wenigen Proben nicht möglich ist. Auch war ein genaues Studieren von Novitäten nicht durchzuführen; es wurden auch solche in der abgelaufenen Saison, außer unter Safonoff, nicht gebracht. Das Publikum hat aber zweifellos ein Recht, nicht nur die alte Musik vollendet zu hören, sondern auch das Beste vom Neuen vorgeführt zu bekommen.

Die nächste Generalversammlung der Philharmoniker im Mai 1904 sprach sich auch, obwohl der finanzielle Erfolg ein besonders günstiger gewesen war, gegen eine so große Anzahl von Gast-Dirigenten aus, und da Felix Mottl in einem lebhaft begrüßten Schreiben für die nächste Saison sich zur Verfügung stellte, so wurden er und Ernst von Schuch als Dirigenten gewählt. Dieser lehnte aber ab, da er erklärte, bei seiner Oberbehörde, die im Vorjahre durch seine oftmalige Abwesenheit ohnehin große Opfer in der Gestaltung des Spielplans bringen mußte, nicht wieder einen längeren Urlaub verlangen zu können.

Es blieb also Mottl allein übrig. Er dirigierte sechs Konzerte, während Muck die Leitung zweier Aufführungen übernahm. Mottl erschien am 6. November 1904 zum ersten Male am Dirigentenpulte der Wiener Philharmoniker. Er wurde stürmisch begrüßt und verstand es auch als geborener Wiener am ehesten, die geistige Verbindung zwischen sich und den Philharmonikern zu finden. An Novitäten erschienen unter Mottls Führung Pfitzners Scherzo in c-moll, „Ein Heldenleben" von Richard Strauß, „Von Spielmanns Lust und Leid" von Schillings und die Ouvertüre „Im Süden" von Elgar. Muck brachte die Symphonie in d-moll von Sinding.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch die nächsten drei Jahre dirigierte Mottl die größere Anzahl der Konzerte. Franz Schalk und Muck leiteten je ein Konzert in der Saison 1905/06, Richard Strauß zwei Konzerte in der Saison 1906/07. Mottl vermittelte den Wienern in diesen zwei Jahren die Bekanntschaft einiger Münchener Künstler, so von Ernst Boehe („Odysseus' Ausfahrt"), August Reuß „Judith" und Max Reger (Sinfonietta und Serenade). Muck brachte Georg Schumanns Variationen.

In der Saison 1907/08 mußte Mottl ausscheiden, da seine neue Stellung als Hofoperndirektor in München eine so oftmals wiederkehrende Abwesenheit von der eigentlichen Stätte seiner Tätigkeit nicht gestattete. Es blieben also Franz Schalk und Richard Strauß übrig, denen sich als dritter eine in Wien sehr wohl bekannte und auch beliebte Persönlichkeit, Felix Weingartner, anreihte. Aber auch dieser Abschnitt brachte sehr wenig Novitäten; unter ihnen standen die Franzosen oben an. Die symphonischen Dichtungen „La Belle au bois dormant" von Alfred Bruneau, „Le chasseur maudit" von César Franck und „L'après-midi d'un faune" von Debussy erweckten mehr Interesse als Begeisterung. Neu waren auch Heinrich G. Norens „Kaleidoskop", Regers Variationen op. 100 und die Symphonie in E-dur von Hermann Bischoff.

Im Juni 1906 konzertierten die Philharmoniker übrigens unter der Leitung Franz Schalks in London und hatten auch dort vollen Erfolg. Unterdessen war aber die administrative Leitung der Philharmonischen Konzerte doch zu der Überzeugung gekommen, daß die bisherigen Dirigenten-Gastspiele auf die Dauer unhaltbar seien. Die auswärtigen Künstler konnten bei ihren vielfachen Verpflichtungen nie früher als am Vortage des Konzertes eintreffen, und Hofkapellmeister Schalk leitete die Vorproben. Es fehlte dadurch, so vielfaches Interesse auch diese Gastdirigenten beim Publikum erweckten, doch die Einheitlichkeit der Leitung. Da kam die Rettung, wie schon mehrmals, von der Direktion der Hofoper. Gustav Mahler war als Hofoperndirektor ausgeschieden, und Felix Weingartner an seine Stelle berufen worden. Er wurde ersucht, die Leitung der Philharmonischen Konzerte zu übernehmen, und sagte freudigst zu. Es ist damit jene Stabilität eingetreten, die bei den ausgezeichneten Eigenschaften, die diesem Künstler, namentlich als Konzertdirigenten, innewohnen, hoffen lassen, daß die für das Wiener Musikleben so wichtigen Philharmonischen Konzerte wieder jene auch durch die Einheitlichkeit der Leitung erreichte Höhe erreichen werden, wie sie uns noch aus Hans Richters Zeiten in Erinnerung steht.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE JUNGWIENER TONDICHTER

von Richard Specht-Wien

Schluß

Franz Schreker (geboren 1878 in Monaco) und Julius Bittner (geboren 1874 in Wien) haben ein Gemeinsames: sie sind ihre eigenen Textdichter. Nicht in jenem kümmerlichen Sinn des Zurechtzimmerns, wie es manch literarisch gebildeter Musiker unserer Tage nicht ohne Geschmack, aber rein äußerlich, der Bequemlichkeit halber und ohne wahrhaften Impuls vermag. Sondern aus der treibenden Notwendigkeit einer echten und starken dichterischen Begabung heraus, und aus einer solchen Fülle, daß sie der musikalischen der beiden Künstler unbedingt gleichsteht und sie manchmal sogar schlägt. Die Art der beiden ist freilich durchaus verschieden: Bittner hanebüchen, vollblütig bis zum Animalischen, derb im Volkstümlichen wurzelnd, dabei als Musiker manchmal dilettantisch und doch immer wirksam durch sein Drauflosgehen, sein um alle Tabulatur unbekümmertes, freies und gesundes Wesen, dem doch dabei Stimmungen von höchster Intensität und Zartheit gelingen. Eine musikalische Burckhard-Natur. Während Schreker eher eine Klimt-Natur ist: ein meisterlicher Könner — was sich schon in früheren Werken von ungemeiner Geschlossenheit zeigt: einem Psalm für Frauenchor, einer „Ekkehard-Ouverture", einer Reihe älterer, nicht allzu persönlicher, aber vornehmer und gefühlter Lieder — ein Erhascher fremdartiger Klangfarben, ein Tonmystiker, der die geheimnisvollen Stimmen der Nacht, das unartikulierte Flüstern des Waldes, das Raunen furchtbarer Einsamkeit in Laute einzufangen vermag, deren eindruckreichem Reiz man sich nicht entziehen kann: scheinbar formlose, unbestimmte Naturlaute, mit denen der Tonsetzer dann doch Gebilde von unbedingtem inneren Gleichgewicht aufzurichten vermag. Seine beiden Dichtungen von der „Prinzessin und dem Spielwerk" und „Vom fernen Klang" sind ganz sonderlich in ihrem Ton, in der Kraft, reale Vorgänge alles Zeitlichen und Zufälligen zu entkleiden und ins Menschlich-Allgemeine und Symbolische zu rücken — dorthin, wo das Reich der Musik beginnt, deren Wesen übrigens vom rein Stofflichen der beiden Werke unbedingt gefordert wird, auch wenn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sie als Dichtungen für sich im gleichen Sinn wie jene Wagners bestehen könnten [1]). Der starke Reiz dieser sehr singulären Tondramen in Dichtung und Musik — die übrigens erst der Vollendung entgegengeht — liegt vielleicht in ihrem seltsamen Doppelwesen, das auch ihrem Schöpfer eigen ist: in der geheimnisvollen Romantik, die auch das Leblose belebt und ihm Stimme gibt, im Lautwerden leiser Dinge, in der symbolischen Traumwelt, die das Lockende und Furchtbare des wirklichen Lebens in drohende und liebliche Sinnbilder faßt, die nicht vom Verstand zu zergliedern sind und doch vom Gefühl unwiderleglich begriffen werden — und auf der anderen Seite die besonnene Klarheit des Ganzen, der schlanke, durch kein Zuviel belastete Bau, den nur ein kluger Kopf vermag, der nie die Herrschaft über sich und sein Werk verliert, und vage Hingabe an Unbestimmtes so wenig kennt als irgend welche Sentimentalität. Was nicht zu verwundern ist: wer unter solch verbissenen Kämpfen und dringender Not das Leben meistern lernen mußte, wie Schreker — der jetzt erst, seit er der Dirigent des „Philharmonischen Chors" ist, von den widrigsten und kleinlichsten Sorgen befreit wurde und auch jetzt noch dem Verlangen des Alltags viel Kraft opfern muß —, der wird frühzeitig hart und hell, kommt bald über trügerische Empfindsamkeiten hinaus und erobert sich geschärfte Organe für die beängstigenden Geheimnisse, die im Urgrund des Lebens und der Natur lauern. In Schrekers früheren Tondichtungen spürt man all dies manchmal unter einer Formengebung, die das Studienergebnis aus der Schule des allem Extravaganten, Symmetrielosen, „unsolide" Phantastischen feindlichen Wiener Professors Robert Fuchs ist, einer an sich strengen, architektonisch disponierten Formengebung, der man gleichsam anmerkt, daß sie nur widerwillig ausschweifenden Tonfabeln Unterschlupf gewährt und ihnen den Anschein tüchtiger, regelgetreuer Wohlgesittetheit gibt. In Schrekers neueren Liedern, dem „Nachtstück" für Orchester, der Pantomime „Der Geburtstag der Infantin" [2]) und den beiden Opern ist es umgekehrt: man bemerkt die feingegliederte Struktur, die entscheidende technische Sicherheit gar nicht mehr, die diesen verschwebenden, transzendentalen, ebenso wie den von starker Vitalität erfüllten, aber durch Vereinfachung ihrer Realität zum Symbol umgeschaffenen Klanggebilden zugrunde liegen. Ohne solche Sicherheit aber wäre — um ein Beispiel zu nennen — ein Meisterstück wie der Beginn des zweiten Aktes des „Fernen Klangs" nicht möglich, in dem sich zu den ferne herübertönenden Barkarolen und einer aus dem Hintergrund herschallenden Zigeunermusik die lebhaft bewegten Gesänge der dramatischen Handlung zu einem ein-

[1]) Ein Versuch übrigens, den Schreker jetzt wagt: „Die Prinzessin und das Spielwerk" soll in dem Wiener Verlag Hugo Heller erscheinen.

[2]) Erscheint jetzt in der Universal-Edition.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heitlichen symphonischen Satz von ungemeiner Klarheit und üppigem Tonreiz zusammenzufügen.

Julius Bittner ist anders. Wenn er auch mit Schreker den völligen Mangel an Sentimentalität gemein hat. Und noch eins: die Gabe, die dramatischen Vorgänge ins Menschlich-Typische, ewig Gültige zu rücken. In der „Roten Gred" — von der in der „Musik" anläßlich der Erstaufführung in der Hofoper gesprochen wurde — ist das Milieu zwar nicht von den Möglichkeiten losgelöst, die eine bestimmte Zeit und ein bestimmter Ort fordern, aber es ist ihm doch gelungen, ins Allgemeine zu greifen, das Weib an sich als verheerenden Dämon der Sexualität auf seinem unaufhaltsamen, tötlichen, verwüstenden Unheilszug durch die Welt zu zeigen: lockend, grausam, der eigenen Niedrigkeit unbewußt, zerrüttend, betörend in gewissensfremder, brennender Sinnlichkeit. Die Perspektive, mit der „Die rote Gred" schließt: die Fahrt in die Welt auf dem Schiff wüster Landsknechte, die Opfer ihrer wilden Triebe hinter sich lassend, ohne zurückzuschauen, gehört zum Besten, was das neue Tondrama kennt. Die Musik ist nicht ganz auf der Höhe der Dichtung; in ihr ist viel unsicher Tastendes, sie scheint ihrem Schöpfer manchmal über den Kopf zu wachsen, hat manche ungefühlte und leere Stelle, aber dann doch wieder eine solch drängende Kraft, Größe der Darstellung (der Stadthauptmann Heinz! die Gerichtsszene! der Schluß!) und Urwüchsigkeit volkstümlicher Derbheit, daß sie mehr ist als ein bloßes Versprechen und bei jedem neuen Anhören Neues enthüllt. Ein Versprechen übrigens, das Bittner — die breitspurigste, dörperhafteste, erdnaheste Gestalt unter all diesen Überkultivierten — schon in allernächster Zeit mit dem neuen Tondrama „Der Musikant und der Bergsee" eingelöst haben wird.

Theodor Streicher (geboren 1874 in Wien) habe ich hier nur zu nennen. Von ihm ausführlich zu sprechen ist unnötig: er ist der einzige, den man „draußen" wirklich kennt. Seine lyrische Schwarz-Weißkunst, das Holzschnittmäßige seiner Musik, das sich in seinen „Wunderhornliedern" auf das deutlichste äußert, ist vielfach gewertet worden und in Vorzügen und Mängeln in letzter Zeit oft der Gegenstand eingehender Betrachtung gewesen: die oftmalige Flüchtigkeit seines Tonsatzes und manche willkürlichen Härten seiner Harmonik ebenso wie seine all diese Schwächen überwiegende, spröd-innige Melodik, sein krauser Humor, sein glückliches Schürfen nach volksliedhafter Wendung. In seinen neuen Arbeiten: dem etwas homophonen, aber in einzelnen Teilen sehr zarten und wie merkwürdig geformte Gesänge eines geheimen Ordens anmutenden

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Requiem für Mignon“ und den „Hafisliedern“ ist das Eckige seiner Linien, das gleich alten, verschnörkelten Pergamenten wirkende Archaistische seiner „Wunderhorn“-Lyrik zu weicherer Sinnlichkeit gerundet; nicht immer gleich wählerisch, aber immer von einer gewissen herben Herzlichkeit und jener Sicherheit der künstlerischen Empfindung getragen, die den Stil der Musik durch den der Dichtung bestimmen läßt. Die widerspenstige, zurückhaltende Männlichkeit, die Streichers ersten Liedern eine so sonderliche Anziehungskraft gegeben hat, ist hier mitteilsamer, liebenswürdiger, epikureischer geworden. Auch diese Gesänge sind, gleich den „Wunderhorn“-Liedern und gleich Wolfs Mörike-, Eichendorff- und Goethebänden nicht als Einzelne, sondern als Totalität zu nehmen; als das Durchleuchten eines Dichters durch einen Musiker, als der tönende Niederschlag des Hafisischen Wesens. Durch einen Musiker, dessen verschlossene, ernste Eigenart sich eigene Ausdrucksmittel gesucht hat, und bei dem es gar nicht sicher ist, ob die scheinbaren Nachlässigkeiten der Stimmführung und der Modulation nicht wohlberechnete Absicht sind, um den Eindruck einer gewissen Primitivität, einer kindlichen Einfalt des Tons zu wecken. Was allerdings zu manchem Raffinement der Harmonik, zu der makellosen Deklamation, zu der sorgsam abgewogenen Kontrastierung der einzelnen Liedteile nicht recht stimmen mag. Aber Streicher ist, bei aller Heftigkeit des Temperaments und seinem derben Trotz, ein heimlicher Schalk, und man weiß nie, wessen man sich von ihm zu versehen hat.

Dieser Gruppe, deren Darstellung mir diesmal das Wesentliche war,[1]) steht eine andere gegenüber, die im Gegensatz zu jenen „entarteten“ Schülern von Fuchs und Grädener (der ähnliche Standpunkte einnimmt) den Traditionen ihrer Lehrer Treue gehalten hat. Ihre Musik ist mehr dekorativer, ornamentaler Natur, als der stürmische Ausdruck seelischer Tumulte; wohlgegliederte, klangreine, kultivierte Werke, die vielleicht keine unbedingte Bereicherung des Hörers, kein Erschließen eines bisher nie Gekannten oder bloß Geahnten bedeuten, aber immer geschmackvolle Anregung an formenfreudigen Spielen. Ein Übergang zwischen beidem ist Carl Lafite, in dem ein Stück Altwiener Kultur lebendig ist, dessen mit feinem Griffel gezeichneten Lieder an die lieblichen Porzellanmalereien früherer Jahrzehnte mahnen, und dessen Oper „Das kalte Herz“ ein Märchenspiel von wirklich Hauffscher Musikstimmung ist. Kein musi-

[1]) Über eine der ernstesten, nach Niederschrift dieser Seiten aufgetauchten Begabungen, über den jungen Robert Konta, dessen Lieder im Verein mit einer Symphonie und einer Pantomime das Schönste versprechen, soll demnächst noch besonders berichtet werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kalischer Muskelmann, — ein Miniaturist von erlesenem Geschmack, dem ein gewisses burschikoses Element wohl ansteht. — Jan Brandts-Buys, von dem ich nicht weiß, ob er ein Jünger der Wiener Schule ist, liebt ein schwärmerisch-romantisches Schwelgen, dessen schöne Wärme freilich manchmal durch allzu große Redseligkeit beeinträchtigt wird. Aus seiner Kammermusik und aus der Oper „Das Veilchenfest" sprechen entscheidende Zeichen einer Begabung, die nur starker Zucht der Konzentrierung und strenger Sichtung des Einfalls bedarf, um der Gefahr zerfließender Breite und mangelnder Prägnanz zu entgehen. — Richard Stöhr ist vielleicht der bezeichnendste Vertreter der ganzen Gruppe. Seine Werke — Lieder, Kammermusik, Cellostücke, eine Suite und eine Symphonie —, in denen übrigens ein unverkennbares Fortschreiten von der truistischen Einfachheit früherer Arbeiten zu strafferer Maskulinität und Energie waltet, sind durchaus vornehm erfunden, soigniert im Vortrag, kunstvoll in ihrem Bau (was besonders die Symphonie zeigt); man wird nirgends etwas leichtsinnig Hingeschriebenes finden und sich oft an breiten, kräftigen Themen erfreuen können. Nur daß ihre Entwicklung dann allzusehr das „Gelernte" zeigt, das sich noch nicht in Gefühltes umgesetzt hat. Von ihm selbst erfährt man nur wenig, — von seiner Sehnsucht und seiner Not. Wohlerzogene Menschen sprechen nicht von ihren Privatangelegenheiten; aber die Wohlerzogenheit eines Künstlers ist in diesem Sinn ein innerer Widerspruch. — Mit Julius Wachsmann ergeht es einem eher umgekehrt, obgleich auch bei ihm das technische Können unbezweifelbar ist; aber hier fühlt man ein Ringen nach persönlichem Ausdruck, das noch nicht den eigenen Ton gefunden hat und das sich oft in verschwimmenden Konturen verliert und versteckt. In Liedern, Chören, einer Oper „Prinzessin Hildegarde" (Text von Feldegg) zeigt er oft die Fähigkeit, ernste, warme lyrische Stimmungen überzeugend in Klänge zu bringen; rieselnde Laute aus mondbeglänzten Zaubernächten, — aber neben vielem Wohlgelungenen und glücklich Gefundenem steht manch Gesuchtes, viel Unbestimmtes und Unüberzeugendes: eine Entwickelung, die erst abzuwarten ist. — Rudolf Braun hat in anmutigen Pantomimen viel liebenswürdigen Geschmack und heitere Parodistik gezeigt und in mancher Kammermusik, besonders in einer beschaulich empfindsamen Hornsonate, das Vermögen feiner Durchbildung bei schlichter, in redlichem Gefühl pulsierender Erfindung. — Camillo Horn, zwischen dieser Reihe und der der Brucknerschule stehend, gehört ebenso wie Max Jentsch eigentlich schon zu den Älteren; um beide haben sich Vereine gruppiert, die die Verbreitung ihrer Werke fördern wollen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viel blühende Begabung ringsum und merkwürdig wenig Wirkung ins Weite. Was sicherlich nicht im Niveau der Jungwiener Produktion begründet liegt. Vielleicht — abgesehen von den schon beklagten Gründen — weil zu viel Begabung da ist; zu viele, die außer den heute Genannten musizierend und produzierend im Wettbewerb stehen und so, statt ein ideales Publikum zu bilden, mißgünstige Nebenbuhler sind. Vielleicht auch deshalb, weil die Kunst der besten jungen Wiener zu „gut europäisch" ist, — will sagen: zu wenig bodenständig, zu unsinnlich, zu wenig von den Säften der Heimat genährt. Mag sein, daß die Spötter recht haben, die behaupten, daß unter ihnen der musikalische Messias nicht erschienen sei. Obgleich er kaum erkannt würde, solange er lebendig unter uns weilt. Aber selbst wenn sie nur Vorläufer des kommenden Großen sind, sollten ihre aus reiner Kunstehrfurcht heraus geborenen Verkündigungen, in denen es wie das Flügelrauschen neuer und starker Verheißungen erklingt, besser gehört und liebevoller empfangen werden.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wie wir im vorigen Heft bereits ankündigten, enthält der Bilderteil des vorliegenden die Porträts der in der Studie von Richard Specht eingehender behandelten Jungwiener Tondichter: Bruno Walter, Alexander von Zemlinsky, Arnold Schönberg (nach einem Selbstporträt des Künstlers; unseren lapsus calami in der Fußnote auf Seite 12 des Sonderheftes „Wien" werden die Leser schon selbst richtig gestellt haben), Karl Weigl, Franz Schreker, Julius Bittner und Theodor Streicher.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ALLERLEI HIRNGESPINSTE . . .

von Erich Band-Stuttgart

LINDLOFF

Vom Dirigieren

Von einem Kapellmeister verlange ich, daß er auch am Klavier nur die Partituren benutzt. Eine fließende Wiedergabe am Instrument ist die Probe aufs Exempel: daß nämlich das Werk auch wirklich vom Gedächtnis beherrscht wird. Ein richtiges Lesen liegt ja dem Partiturspiel nicht zugrunde; unausgesetzte Übung erreicht zwar sogar Vomblattspielen bis zu einem gewissen Grade — hauptsächlich aber ist's, wie gesagt, ein Prüfstein, daß im Kopf ein plastisches Bild der einzelnen Instrumentalgruppen und des „Melos" vorhanden. Dann heißt's auch bei der Aufführung: „Noten im Kopf — nicht Kopf in den Noten" (Bülow). Zum Operndirigieren soll man weniger die Augen und den Arm nötig haben als die Ohren.

Vom Kritisieren

Es ist merkwürdig! Beethovens, Mozarts und noch einiger Anderer Werke kann man auch nach dem Urteil gewisser Kritiker geistig erschöpfend zur Wiedergabe bringen, ohne daß diese Meister gesammelte literarische Werke und einige besondere Anbeter noch einzelne Gebrauchsanweisungen uns geschenkt haben. Bei Richard Wagner aber gehen dieselben ganz Eingeweihten erst von seinen — und dann von ihren Schriften aus: da steht drin, wie es gemacht werden muß! Armer Meister, sollten deine Partituren für sich allein so wenig zu sagen haben?

Wenn die „Tageskritik" („Eintagskritik") nur wenigstens das Schulmeisterverfahren aufstecken wollte, unsereinem nach jeder Aufführung eine Zensur ins Buch zu schreiben: im ganzen befriedigend, gut, zum Teil besser, genial (nur bei sehr guten Freunden). Fände man nur einmal den Versuch, im Laufe von ein paar Monaten, zum mindesten im Laufe einer Spielzeit, ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zusammenhängendes Bild von einem Künstler und seiner Eigenart, seinen Vorzügen und Fehlern zu entwerfen. Da könnte man selbst, da könnte das Publikum lernen. Aber dazu gehört allerdings auch mehr, als in der Geschwindigkeit eine landläufige Phrase hinzuschreiben.

Was heutzutage manchmal schon für ein Mut dazu gehört — kein „moderner Musiker" sein zu wollen! Für die maßgebenden Schriftgelehrten, die ja bekanntlich von jeher die Leute gewesen sind, die das große Rad der Kunst vorwärtsgerollt haben, sind „modern" und „gut" ein Ding. Billiges „Fortschrittstum"!

Vom Kunst-Wissen und -Gewissen

Wir leiden unter einem Mangel an musikgeschichtlichen Kenntnissen bei Fachmusikern ebenso wie bei Laien. Nur dadurch ist's möglich, daß man Ausdrücke hört, wie die: Berlioz und Wagner haben die Instrumentation „erfunden" — oder: Mozart spricht die Sprache seiner Zeit (natürlich wird dabei an Rokoko gedacht!) und sagt uns nichts mehr — als ob er nicht gerade so als kühner Neuerer gegolten, also seiner Zeit voraus gewesen, wie die großen Richards des 19. Jahrhunderts der ihren. Als ob die heutigen Ausdrucksformen nach hundert Jahren nicht gerade so wechseln würden, wie die damaligen es natürlich getan.

(27. Januar 1906)

Als Beginn des „Mozart-Zyklus": „Entführung". Seit Jahren nicht mehr gegeben. Die Aufführung gut — einige Sänger hätten vielleicht etwas mehr Persönlichkeit besitzen können — aber, wie gesagt, eine gute Gesamtleistung — würdig der großen Aufgabe. Das Haus festlich erleuchtet. Und das Publikum? Die wärmere Teilnahme begann, als Pedrillo den betrunkenen Osmin auf dem Rücken hinausschleppte — da gab es Applaus bei offener Szene — sonst aber? Als Erstaufführung wäre das Werk regelrecht durchgefallen! Ich gebe gern zu, daß diese Art von musikalischer Schönheit für unsere heutigen Zuhörer schwer zugänglich ist (wer weiß denn noch etwas vom Aufbau, ja vom Sinn einer Arie, eines Ensembles) — aber das heißt eben mit anderen Worten: wir sind glücklich so weit, daß wir für Mozart einleitende Vorträge und erläuternde Programmbücher brauchen. Wahr — aber traurig!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Woher dieses ewige Unbefriedigtsein, das beim Theater gerade ernste Künstler stets und ständig empfinden? Einmal infolge der Tatsache, daß man sich in seiner Laufbahn nur als Nummer bei einem großen Glücksspiel fühlen darf. Es geht nicht nach Können und Begabung — blinder Zufall regiert. Und selbst wenn es nun ein Hauptgewinn geworden, was lehrt uns unsere Arbeit? Es ist beim Theater alles nur für die Augen berechnet, alles äußerlich. Ein Publikum, das über Rohmaterialeindrücke hinausstrebt, ein Publikum, das Kunstverstand besitzt — wo wäre es zu finden? Da aber alle künstlerische Reife in dem Übergang vom „Was" zum „Wie" liegt, so bedeutet ebendiese mühsam errungene Reife zugleich den Zeitpunkt der geistigen Vereinsamung — und das in einem Beruf, in dem man sich nun einmal nicht in sein Kämmerlein zurückziehen kann . . . .

Von modernen Opernregisseuren

Erfreulicher Fortschritt gegen die Baßbuffo-Regie von früher, aber leider auch neue Schattenseiten schon genug. Eine der schlimmsten: die Gottähnlichkeit, mit der sie jetzt am liebsten alle Darsteller nach ihrem Bilde schaffen wollen, und die daraus folgende Vorliebe für Anfänger, an denen die Bühnenkunst sowieso schon — teils aus Not, teils ohne Not — leidet. Damit soll nicht etwa dem widerspenstigen Gewohnheitsdünkel alter Jubiläumssänger das Wort geredet werden; aber oft müßte man dessen mehr eingedenk sein, daß Kunst überhaupt nur als Ausfluß höchster Persönlichkeitsbetätigung Dasein und Wert hat, daß eine solche Betätigung erst möglich ist, wenn in mühevollen Jahren, die keinem erspart bleiben, das Handwerk erlernt und — überwunden ist, und daß endlich selbst der schönste Drill auf höher gebildete Zuschauer nur trostlos wirken kann. —

Dann die „Zwischenspielregisseure", die viel zu Musikalischen, die auch in der bravsten guten „Oper" kein Stückchen Melodie mehr hören können, ohne es zu einem fröhlichen Bewegungssport auszubeuten nach dem billigen Schema: Viertelnoten gleich einzelnen Schritten, Achtel oder Sechszehntel gleich Laufschritt, Pausen gleich Stehenbleiben, Akzente gleich Erheben von Arm und Hand usw. Das ist nun auch so eine Folge aller „illustrierenden" Musikmacherei. Musik ist aber keine Kinematographenart . . . . Möchten nur wenigstens die so trefflichen und segenbergenden Erziehungsgedanken Dalcroze's vor der Gefahr bewahrt bleiben, bei ihrer Ausnutzung für die Praxis in diesem Punkt auf einen verhängnisvollen Irrweg zu leiten.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aus dem Interview eines jungen Opernkomponisten: „Die Handlung spielt sich bei mir nicht auf der Bühne, sondern nur in der Musik ab"!! —

In der modernen Malerei hat die Zeitwelle die alte große Wahrheit schon wieder an die Oberfläche gespült: jede Kunst ist von den Gesetzen ihres Materials abhängig und bedingt; nur aus der Einsicht in diese kann ein reifes Schaffen folgen. Möge unserer heiligen Tonkunst bald das gleiche gnädiglich beschieden sein.

Wie doch die Künstler gut daran sind, die sich ab und zu so recht ernsthaft wichtig, so ganz als Triumphatoren vorkommen! Und gar — denen's ihr langes Leben hindurch gelingt! Das müssen wahrhaft glückliche Menschen sein.

Merkspruch für uns alle, die es angeht: „Die Kunst ist weder bloße Technik, noch bloße Verstandes- oder bloße Gefühlssache. Sie ist der Ausdruck des ganzen Menschen, und nur wer sie so in ihrer Ganzheit erfaßt, kann wahrhafte Bildung für sie erteilen!" (Adolf Bernhard Marx)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE DRESDENER VOLKS-SINGAKADEMIE

von Joseph Schröter-Dresden

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen im Dresdener Konzertleben, zugleich eine der geachtetsten musikalischen Vereinigungen der sächsischen Haupt- und Residenzstadt ist die Dresdener Volks-Singakademie. Sie besteht nunmehr etwa acht Jahre und ist mit 403 singenden Mitgliedern (Sopran 170, Alt 80, Tenor 65, Baß 85) numerisch der stärkste gemischte Chor in Dresden. Auch kein Männergesangverein erreicht diese Stimmenzahl (der Dresdener Lehrergesangverein hat ca. 250 Sänger). Als passive, zahlende Mitglieder standen auf der Liste des Vereinsjahres 1908/09 1372 Personen, alle, singende wie unterstützende, mit einem Wochenbeitrag von 10 Pf. Dabei nimmt aber die Volks-Singakademie nur solche Mitglieder auf, die der arbeitenden Bevölkerung angehören. Um auch da die richtige Grenze zu finden, dienen die Belege über Einzahlungen in die Ortskrankenkasse als Ausweise für die sich um Aufnahme Bewerbenden. Auch nicht mit einem höheren Beitrage kann sich der Angehörige einer besitzenden Volksklasse einkaufen, da grundsätzlich nach dem eben erwähnten System verfahren wird. Prinzip der Volks-Singakademie ist es von Anfang an gewesen, die Bevölkerungsschichten, denen der Genuß der Kunst verschafft werden soll, auch selbst zur Ausübung heranzuziehen; sie verwendet aber auch ihre Mittel ausschließlich im Dienste der Kunst für das Volk. Bei jeder Gelegenheit wird darauf gedrungen, daß kein Billet in die Hände von Leuten gelangt, die teurere Konzerte besuchen können.

Die Leitung einer solchen großen Körperschaft erfordert natürlich ein ausgedehntes Bureau, das Mitgliederbeiträge sammelt, Kontroll-Listen führt, die Bibliothek verwaltet usw. Im Jahre 1900 begann der Verein mit 77 Aktiven, hatte aber 1904 schon 439 Sänger und 16530 Konzertbesucher. Neuerdings nimmt der Chor nur noch Mitglieder auf entsprechend der Zahl der Ausscheidenden und entfernt entschieden alle säumigen Probenbesucher. Der Saal des „Dresdener Volkshauses" ist bei Proben bis auf den letzten Stuhl besetzt.

Der Chor steht seit seiner Gründung unter Leitung des Musikdirektors Johannes Reichert, jetzt in Teplitz in Böhmen, der zu den not-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wendigen Proben eigens nach Dresden reist. Tonkünstler Alfred Hürtgen, sein Substitut, vertritt ihn, wenn nötig, und leitet einen zahlreich besuchten Notenunterrichtskursus für die Mitglieder (in der Dresdener Musikschule am Neumarkt) sowie den dann und wann selbständig auftretenden Männerchor der Volks-Singakademie.

Wie hoch sich beispielsweise die Konzertausgaben bei einer Aufführung belaufen, sei an folgender Aufstellung gezeigt:

Saalmiete (Gewerbehaus) 1 Abend, 1 Probe, 1 Vormittag	575,—	Mk.
Extrabeleuchtung zur Probe	26,—	„
Stühleleihgebühr (die vorhandene Zahl reicht nicht aus)	37,—	„
Podiumbau	524,—	„
Orchester (Gewerbehauskapelle und Verstärkung)	1246,—	„
Programmbücher	148,—	„
Polizei	28,—	„
Künstler (an den Pensionsfonds des Königlichen Hoftheaters)	120,—	„
Wagen, Blumen, Trinkgelder usw.	40,—	„
	2744,—	Mk.

Im März 1907 veranstaltete die Volks-Singakademie das erste Jugendkonzert, das bei zwei Aufführungen von 4800 Kindern besucht war. Diese Jugendkonzerte sind planmäßig fortgesetzt worden; über die Programmfrage fand eine Vorbesprechung mit dem Verein Dresdener Gesanglehrer statt, die eine völlige Übereinstimmung der Grundsätze dieser Körperschaft mit dem Vorstande der Volks-Singakademie ergab.

Ein neues Arbeitsgebiet betrat die Volks-Singakademie mit ihren Hausmusik-Abenden. Die Mitglieder, die ein Instrument spielen, wurden an einem Wochenabend in den zur Verfügung gestellten Räumen der Dresdener Musikschule zur Ausübung guter Hausmusik vereinigt (vier- und achthändiges Klavierspiel, Klavier und Violine, Trio- und Quartettspiel).

Die reichhaltige Vereinsbibliothek erfreut sich regster Benutzung; auch Bücher musikwissenschaftlichen Inhaltes, Musikalien usw. finden zahlreiche Interessenten.

Dresdener Künstler halten in der Volks-Singakademie Vorträge und gewähren für ihre Lieder-, Klavier- und Kammermusik-Abende deren Mitgliedern freien Eintritt oder doch ermäßigte Preise. Fast alle Mitglieder der Königlichen Hofoper haben schon bei den Veranstaltungen der Volks-Singakademie mitgewirkt.

So sind Angehörigen minderbemittelter Klassen Genüsse zugänglich geworden, von denen anderswo Arbeiter und Arbeiterinnen ausgeschlossen bleiben. Mit Kunstwerken und Künstlern sind sie bekannt geworden, deren Namen ihnen ohne diesen großen Verein ein leerer Schall geblieben wären.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mehr als alle weiteren Worte sagt der nachstehende Rückblick auf die bisherigen Veranstaltungen in den Jahren 1900—1909:

1. Veranstaltung.

Symphonie B-dur . . . . . Haydn
Klavierkonzert d-moll . . . Mozart
Zwei Märsche . . . . . Beethoven
Ouvertüre zu „Oberon“. . . Weber

Solist: Herr Königlich Sächsischer Kammervirtuos C. Schmeidler.

2. Veranstaltung (zweimal).

Symphonie C-dur . . . . Mozart
Quartette . . . . . { M. Haydn / Mendelssohn
Zwei Stücke aus „Rosamunde“. . . . . Schubert
Scherzo und Hochzeitsmarsch . . . . . Mendelssohn

Solisten: Das Dresdner Vokalquartett (Damen Jacobi und Schulz, Herren P. Seifert und A. Reichert).

3. Veranstaltung (zweimal).

Die Jahreszeiten

Oratorium von Haydn

Solisten: Frau Kammersängerin Erika Wedekind, Frl. Margareta Knothe, die Herren Hofopernsänger F. Plaschke, Paul Seifert, Arno Reichert.

4. Veranstaltung (zweimal).

Beethoven-Abend

Symphonie c-moll
Romanze für Violine
„Meeresstille und glückliche Fahrt“
Chor und Marsch „Ruinen von Athen“
Chor-Phantasie

Solisten: Herr Hofkonzertmeister H. Petri (Violine), Herr Egon Petri (Klavier).

5. Veranstaltung.

Erstes Mitgliederkonzert

Kammermusik und Vorträge für Gesang, Violine, Harfe und Cello (Damen Knothe und Güntz, Herren Stölzner, Rost, Reichert und Kühling).

6. Veranstaltung.

Lieder-Abend

des Königlichen Kammersängers Herrn Carl Scheidemantel, am Klavier Herr Kapellmeister Dr. W. Rabl (Lieder von Schubert, Schumann, Loewe u. a.).

7. Veranstaltung (dreimal).

Samson

Oratorium von Händel

Solisten: Frl. Luise Ottermann, Hofopernsängerin Frl. Franziska Schäfer, Frau M. Frejtag-Winkler, Herr Hofopernsänger Rudolf Jäger, Herr Hofopernsänger F. Plaschke und Herr Eugen Franck.

8. Veranstaltung (zweimal).

Ballet-Suite I von Gluck (Mottl)
Konzert für Violine von Mendelssohn
Marsch aus „Tannhäuser“ von Wagner
„Moldau“ von Smetana
„1812“-Ouvertüre von Tschaikowsky

Solist: Herr Hofkonzertmeister M. Lewinger (Violine).

9. Veranstaltung (zweimal).

Das Paradies und die Peri

von Robert Schumann
für Soli, Chor und Orchester

Solisten: die Damen M. Knothe, Applegate, v. Rhyn, Wolff, Rosenberger, Schöningh, die Herren Hofopernsänger Jäger und Rains.

10. Veranstaltung.

Zweites Mitgliederkonzert

Streichquartette von Haydn und Mozart (die Herren Prof. Petri, Bauer, Spitzner und Wille), Gedichte von Brentano, Lenau, Heine, Goethe (Herr Hofschauspieler Paul Wiecke).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

11. Veranstaltung (dreimal).

Suite . . . . . Bach
Schicksalslied . . . . . Brahms
Traumsommernacht . . . Joh. Reichert
Loreley . . . . . Mendelssohn

Solistin: Frau Paula Doenges, Leipzig.

12. Veranstaltung.

(Einführungsabend zum nächsten Konzert)

Vortrag: Herr F. Zimmermann: Zu Schillers Glocke. Herr Königlicher Hofschauspieler Paul Wiecke: Das Lied von der Glocke. Frl. Elsa Wagner: Komposition für Violine von Bruch. Frl. C. Rosenberger: Arien und Lieder von Bruch.

13. Veranstaltung (zweimal).

Das Lied von der Glocke

für Soli, Chor und Orchester von Max Bruch

Solisten: Hofopernsängerinnen Nast und Schäfer, Frl. Luise Ottermann, Herr Kammersänger H. Gießen, Herr Hofopernsänger Plaschke.

Dieselbe Aufführung fand zweimal statt am 24. Januar 1904 im Kristallpalast in Leipzig.

14. Veranstaltung (zweimal).

Orchester-Abend

Symphonie B-dur . . . . . Haydn
Konzert Es-dur für Klavier und Orchester . . . . . Beethoven
Deutsche Tänze . . . . . Mozart
Zwei Märsche . . . . . Schubert
Ouvertüre „Euryanthe“ . . . Weber

Solist: Herr Egon Petri (Klavier).

15. Veranstaltung.

Drittes Mitgliederkonzert

Heitere Kunst

Gesangsvorträge: Herr Königlicher Hofopernsänger Emil Greder
Kontertänze . . . . . Beethoven
Deutsche Tänze . . . . . Mozart
Abschieds-Symphonie . . . Haydn (für kleines Orchester).

16. Veranstaltung (zweimal).

A cappella-Chöre und Klaviervorträge

Geistliche und weltliche Chöre von Hasler, Bach, Friderici, Lassus, Gastoldi, Mozart, Wagner, Hugo Wolf, Brahms.

Solist: Herr Percy Sherwood.

17. Veranstaltung (zweimal).

Die Schöpfung

Oratorium für Soli, Chor und Orchester von Haydn

Solisten: Frau Kammersängerin Erika Wedekind, Herren Hofopernsänger Jäger und Plaschke.

18. Veranstaltung.

Viertes Mitgliederkonzert

Beethoven-Abend

Sonate für Klavier und Violine. — Liederkreis. — Vortrag: Klingers Beethoven. — Streichquartett.

Mitwirkende: Herren Geh. Hofrat Prof. Treu, Bruns-Berlin, Prof. Roth, das Lewinger-Quartett.

19. Veranstaltung.

Klaviervorträge:

Herr Waldemar Lütschg, Berlin.

Kompositionen von Mozart, Beethoven, Chopin u. a.

20. Veranstaltung (zweimal).

Internationaler Volkslieder-Abend

Frl. Luise Ottermann.

21. Veranstaltung.

(Einführungsabend zum 22. Konzert)

Vortrag: Herr Joh. Reichert: Über die Entwicklung der modernen Musik

Der 23. Psalm. Für Tenor, Harfe und Harmonium von Liszt

„Die Ideale“. Für zwei Klaviere von Liszt

Lieder von Liszt, A. Ritter, R. Strauß

Mitwirkende: Herren Gießen, Kutzschbach, Schimek, Striegler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

22. Veranstaltung (zweimal).

Der 13. Psalm . . . . . Liszt
„Totenklage“ . . . . . G. Schumann
Osterszene aus „Faust“ . Draeseke
(Zur Vorfeier von Draesekes 70. Geburtstag)
„Taillefer“ . . . . . R. Strauß
Solisten: Frau S. van Rhyn, Herren Kammersänger H. Gießen, Hofopernsänger A. Kieß.

23. Veranstaltung.

Vortrag: Händel und seine Werke; Die Zusammensetzung des modernen Orchesters: Herr Joh. Reichert.

24. Veranstaltung.

Vortrag: Mendelssohn und Brahms: Herr Ed. Reuß
Lieder und Klavierkompositionen von Mendelssohn und Brahms: Frl. Maria Spieß und Herr C. Braun.

25. Veranstaltung.

(Konzert des Mozartvereins)
Kompositionen von Bach, Händel, Mozart, Lassen, Loewe, Rheinberger
Leitung: Herr Kapellmeister M. v. Haken, Herr R. Schmidt, Orgel, Herr E. Franck, Gesang.

26. Veranstaltung (dreimal).

Schiller-Feier

Totenklage aus „Braut von Messina“ . . . . . G. Schumann
Rede von Dr. Erler.
Hymnus . . . . . R. Strauß
(Herr Hofopernsänger A. Kieß)
2 Chöre aus: Das Lied von der Glocke . . . . . Bruch
Deklamation Schillerscher Gedichte: Herr Hofschauspieler Alexander Wierth.

27. Veranstaltung (zweimal).

„Prometheus“ . . . . . Liszt
Neunte Symphonie . . . . Beethoven
Solisten: Hofopernmitglieder Frau Rose Kleinert, Frl. Franziska Schäfer, Herr Dr. von Bary, Herr Rains, Herr Kgl. Hofschauspieler Blankenstein.

28. Veranstaltung.

Lieder-Abend

Königl. Hofopernsängerin Fräulein Franziska Schäfer, Herren Hofopernsänger Georg Grosch und Friedrich Plaschke.

29. Veranstaltung.

Fünftes Mitgliederkonzert

Mozart-Feier

Mitwirkende: Fräulein Catarina Hiller, Kammer-Virtuosen C. Schmeidler (Klavier) und Lange (Klarinette), das Lewinger-Quartett.

30. Veranstaltung (zweimal).

Faust-Abend

Eine Faust-Ouvertüre . . . . Wagner
Arie aus „Faust“ . . . . . Berlioz
Faust-Symphonie . . . . . Liszt
Solisten: Herr Kammersänger Burrian, Herr Nardow.

31. Veranstaltung (zweimal).

Belsazar

Oratorium für Soli, Chor und Orchester von Händel
bearbeitet von Johannes Reichert
Solisten: die Damen Rocke-Heindl, Alberti, von Bronsart, Herren Hofopernsänger Jäger und Nebuschka.

32. Veranstaltung.

„Hexenlied“ . . Wildenbruch-Schillings
„Enoch Arden“ . Tennyson-Strauß
Solisten: Herren Fritz Haentzschel, und Johannes Reichert.

33. Veranstaltung (zweimal).

Kantate . . . . . Bach
„Schicksalslied“ . . . . . Brahms
Neunte Symphonie . . . . Beethoven
Solisten: Frau Günther, Plauen, Hofopernsängerin Frl. Franziska Schäfer, Herren Hofopernsänger Jäger und Rains.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

34. Veranstaltung (zweimal).

Ouvertüre „Egmont“ . .
Violin-Konzert . . . . } Beethoven
Pastoral-Symphonie . .
Solist: Herr Professor H. Petri.

35. Veranstaltung.

Sechstes Mitglieder-Konzert

Kirchen-Konzert

in der Christus-Kirche, Strehlen.

Mitwirkende: Frau Kammersängerin Erika Wedekind, Herren Prof. Böckmann, Konzertmeister Lewinger, Organist Kötzschke, der Kirchenchor.

36. Veranstaltung (zweimal).

A cappella-Chöre von Caldara, Bach, Cornelius, Othegraven u. a.

Sologesänge von Schubert, Loewe und Reger.

Herr Hofopernsänger A. Kieß.

37. Veranstaltung (zweimal).

Klavier-Abend

Wilhelm Backhaus, London.

38. Veranstaltung.

Vorträge: Gesang, Deklamation, Violine, Cello, Klavier.

Mitwirkende: Frl. C. Hiller, Herr Hofschauspieler H. Fischer, Frl. J. Brockmann, Kammermusiker A. Zenker und Herr A. Hürtgen.

39. Veranstaltung (zweimal).

Ouvertüre „Leonore III“ . . Beethoven
„Meeresstille“ (Chor) . . . Beethoven
„Archibald Douglas“ . . . Loewe
(Herr Hofopernsänger Kieß)
„Die Tonkunst“ . . . . . J. Reichert
(Uraufführung).

40. Veranstaltung (zweimal).

Lieder für Laute, vorgetragen von Robert Kothe, München.

41. Veranstaltung.

Klavier, Rezitation

Herr Prof. B. Roth, Herr Hofschauspieler Hugo Waldek.

42. Veranstaltung.

Siebentes Mitglieder-Konzert

Kammermusik-Abend

Herren O. Schnirlin, S. Eisenberger und F. Becker, Berlin.

43. Veranstaltung (zweimal).

Orgel-Vorträge — **Ein deutsches Requiem** von J. Brahms.

Hofopernmitglieder: Frl. Seebe, Herr Kieß; Herr Organist Alfred Sittard, Dr. Schnorr v. Carolsfeld, Chor und Orchester.

44. Veranstaltung.

Sommer-Konzert

Instrumental-Musik, Gesang und Tanz

Frl. G. Sachse, Herr Adrian Rappoldi, das Balletcorps und die Eleven der Hofoper unter Leitung des Königl. Ballettmeisters Herrn A. Berger.

45. Veranstaltung.

(Einführungsabend zum Hugo Wolf-Abend)

Frl. Schöningh, Herr Fritz Häntzschel, Herr J. Reichert.

46. Veranstaltung (zweimal).

Hugo Wolf-Abend

„Christnacht“, „Frühlings-Chor“, „Feuerreiter“, „Elfenlied“, Lieder für Sopran und Tenor.

Solisten: Hofopernmitglieder Frau Böhm; van Endert, Herr Grosch.

47. Veranstaltung (zweimal).

Klavier-Abend

von Ignaz Friedman.

48. Veranstaltung.

Liedervorträge

von Helene Staegemann (Leipzig).

49. Veranstaltung.

Achtes Mitgliederkonzert

Orchester des Mozart-Vereins

Klavier: Frau Baily-Apfelbeck (Wien)

Gesang: Frl. Marie Alberti

Leitung: Herr Kapellmeister M. v. Haken.

50. Veranstaltung (zweimal).

Die Jahreszeiten von J. Haydn

Solisten: Hofopernmitglieder Frau Nast, Herren Jäger und Trede.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1. Jugend-Konzert (zweimal).

A cappella-Chöre von Bach, Othegraven, Brahms u. a.
Lieder von Beethoven, Wilhelm Taubert, C. v. Rennes u. a.
Ausführende: Frl. L. Ottermann, der Chor der Volks-Singakademie.

2. Jugend-Konzert (zweimal).

Ouvertüre „Wilhelm Tell" von Rossini
Gebet aus „Rienzi" von Wagner
Andante und Finale aus der Symphonie mit dem Paukenschlag von Haydn
„Die Allmacht" von Schubert
Marsch aus „Tannhäuser" von Wagner
Mitwirkende: Herr Dr. A. v. Bary, die Gewerbehauskapelle.

3. Jugend-Konzert.

Märchenvorlesung (Frl. E. Münchheim)
Lieder (Frl. L. Ottermann).

4. Jugend-Konzert (zweimal).

Lieder- und Duetten-Vorträge Damen L. Ottermann und D. Walde.

5. Jugend-Konzert (zweimal).

Die Jahreszeiten (I. und II. Teil) von Haydn
Solisten: Hofopernmitglieder Frau Wedekind, Herren Grosch, Jäger, Plaschke und Trede.

Vorträge in den Übungsabenden:

Herr Dir. Kaden: Robert Schumann.
„ F. Zimmermann: Geibels „Lorelei". Zu Herders „Prometheus".
„ P. Struve: Osterszene aus Goethes „Faust". „Taillefer" von Uhland.
„ Dr. F. Diederich: Hölderlin und sein „Schicksalslied".
Frl. Doris Walde: Lieder von Schumann.
Frau Lewinger: Lieder.
Herr E. Rost: Violine.
„ Kammermusikus A. Zenker: Violoncello.
„ W. Kühling: Violoncello.
Frl. Catarina Hiller: Lieder.
Herr W. Nardow: Lieder.
„ P. Walther: Herder und sein Gedicht „Die Tonkunst".
„ E. Haentzschel: Rezitation von Herders „Die Tonkunst".
„ Rudolf Jäger: Arien und Lieder.
Frl. Meta König: Lieder.
„ Tute: Violine.

Konzertplan für 1909—1910.

1. Konzert (26. September 1909) (nur für Mitglieder)
„Tod und Verklärung" R. Strauß
Klavierkonzert . . . P. Tschaikowsky
„Frühlings-Chor" . . H. Wolf
„Der Feuerreiter" . . . . H. Wolf
Chor-Phantasie . . . . . Beethoven (Soli, Klavier, Chor und Orchester)
Klavier: Herr W. Backhaus.
Orchester: die Teplitzer städtische Kapelle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

2. Konzert (9./10. November):

Schiller-Feier

Nänie . . . . . H. Goetz
Das eleusische Fest . . . . Schillings
(Melodram)
Neunte Symphonie . . . . Beethoven

3. Konzert (Mitgliederabend)
Mitte Dezember 1909:

Kammermusik-Abend
Bachmann-Trio.

4. Konzert (Januar 1910):

Musik-Vortrag
(nur für Mitglieder).

5. Konzert (Mitte März 1910):

Halleluja . . . . . Händel
Ein deutsches Requiem . . . Brahms
(Wiederholung auf vielseitigen Wunsch der aktiven und passiven Mitglieder.)

Konzertplan für 1910—1911.

1. **Veranstaltung: Manfred** (Deklamation, Soli, Chor und Orchester) von Robert Schumann (Oktober 1910).
2. „ **Lieder-Abend** (Dezember 1910); nur für Mitglieder.
3. „ **A cappella-Chor-Abend** (Januar 1911).
4. „ **Richard Wagner-Abend** (Gesang und Orchester) (Februar 1911); nur für Mitglieder.
5. „ **Samson** von Händel (Ende März 1911; wird im Mai 1911 auswärts wiederholt).

So marschiert Dresden mit seiner Volks-Singakademie an der Spitze Deutschlands in der musikalischen Heranbildung des Volkes. Längst sind wir gewohnt, ihre Leistungen als durchaus vornehm und begeistert zu achten und zu würdigen. Wer nur eine niedrige, sozusagen proletenhafte Auffassung der Kunst in diesen Kreisen vermutet, täuscht sich schwer. Zeigt doch schon das Programm den hohen Flug, den der begeisterte Chormeister Johannes Reichert mit seinen Scharen nimmt. Die Mitglieder haben sich von faden Vergnügungen und geistlosen Unterhaltungen losgerissen. Ihr künstlerisches Tun bewirkt Bereicherung und Veredelung ihrer Persönlichkeit, ist edle Ausfüllung goldener Mußestunden und Erhebung des gemeinen Lebens in überragende Sphären. Die ganze Entwickelung der Dresdener Volks-Singakademie hat die Werbekraft ihrer Bestrebungen erwiesen und weist allen Volksfreunden in Stadt und Land, ganz besonders aber in der Großstadt, einen Weg zur künstlerischen Höherentwickelung des arbeitenden Standes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„MORGENWANDERUNG IM GEBIRGE“

SYMPHONIE IN DREI SÄTZEN FÜR MÄNNERCHOR A CAPPELLA VON JEAN LOUIS NICODÉ

besprochen von Richard Oehmichen-Chemnitz



Zum ersten Mal in der gesamten Männerchorliteratur wagt ein Komponist den Versuch, die symphonische Form, die bisher nur dem Orchester oder einem von diesem begleiteten Chore zugewiesen war, auf den unbegleiteten, also völlig selbständigen Männerchor anzuwenden. Hierin liegt zunächst die musikgeschichtliche, literarische Bedeutung dieses neuen Werkes. Mehr noch als in seiner Symphonie-Ode für Männerchor und Orchester „Das Meer“ erweist sich Jean Louis Nicodé in seiner neuesten Schöpfung als genialer Pfadfinder, der Neuland entdeckt. Er greift nicht auf bekannte Formen zurück, sondern sucht kühn den Machtbereich des Männerchores zu erweitern. Das allgemeine Kulturgesetz vom stetigen Wandel und Wechsel überträgt Nicodé bewußt auf das Gebiet des Männergesanges, und folgerichtig kommt er von der modernen Chorballade und der Symphonie für Chor und Orchester zu der neuen Gattung, zu der a cappella-Chorsymphonie. So aufgefaßt, erscheint die „Morgenwanderung im Gebirge“ als das Glied einer großen, stets lebendigen Entwickelung. Für die Beurteilung der Komposition kann freilich, wie bei jedem Kunstwerk, der kunstgeschichtliche Standpunkt nicht allein, ja nicht einmal in erster Linie maßgebend sein. Wir haben zu fragen, ob die Weiterentwickelung auch einen Fortschritt im rein künstlerischen Sinn bedeutet, ob der ästhetische Eigenwert dem musikgeschichtlichen des Werkes entspricht. Die nachfolgende Analyse mag Antwort darauf geben.

Nicodé faßt die Dichtung von A. Matthäi, die ein großes Naturbild aufrollt, symbolisch. Daher kann das im Ich-Stil geschriebene Gedicht auch von einer Vielheit, von einem Chore musikalisch wiedergegeben werden. Der erste Satz, „Die Wanderung“, stellt nach den Worten des Komponisten den mit unbeugsamer Energie erklommenen Höhepunkt des Lebens, den über die Erde sich erhebenden Flug des Menschen dar. Der zweite Satz, „Die Gipfelrast“, versinnbildlicht das Schauen in die höchsten Regionen, das Suchen nach dem Unbekannten. Der dritte Satz, „An die Sonne“, ist ein Hymnus an den Höchsten und könnte als Motto tragen das Schillersche „Ihr stürzt nieder, Millionen! Ahnest du den Schöpfer, Welt?“

Erster Satz. Über einem gehaltenen fis-moll-Akkord setzt, vom ersten Tenor sinnvoll rezitativartig deklamiert, die „Anrufung des Genius“ ein. In geheimnisvollem Des-dur singt der Chor von der verschleierten Welt und von schlaftrunkenem Leben; leise und süß erschauernd hebt sich der Chorklang in „Sonnensehnsucht“, um ihn in lichterem G-dur die frische Bewegung der ersten Morgenschauer malen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu lassen. Dieser musikalisch hochpoetischen Einleitung folgt in A-dur der Hauptteil: „Die Wanderung“. Jedes Wort wird musikalisch reich ausgedeutet, melodisch wirksam das Wehen von den Gipfeln her, in akkordisch-chromatischen, heulenden Tonfolgen das Windesbrausen, das Singen der Wälder, das sich freilich nur in der Partitur, nicht aber beim Hören als musikalisch wirksam erweist. Das ist eine der Episoden, die Nicodé durch Hinzunahme des Orchesters viel anschaulicher und sinnenkräftiger malen könnte. Nach wiederholter „Anrufung des Genius“ beginnt in schwerfälligen Halbschritten des Basses und hemmend-langsamen Triolen der Mittelstimmen der „steile Aufstieg“. In grausiger, illusionsfördernder Anschaulichkeit zeichnen ein wildes, aber kontrapunktisch wohlgefügtes Durcheinander aller Stimmen, rollendes Figurenwerk, markanter Rhythmus das Toben und Donnern in der Tiefe. Verzweifelt ruft der Chor, die Erregung musikalisch auf die Höhe führend, den Genius an. In drei nebeneinander liegenden, langgehaltenen Sekunden: h, c, des, die mählich verschwinden, verdichtet sich noch einmal und löst sich zugleich die ungeheure seelische Spannung. Wenn dann darauf der Chor unisono in F-dur das „Herrlich, gewaltig der Blick“ einsetzt, so kann man nur mit tiefstem Ergriffensein lauschen. Der folgende Abschnitt bringt eine lyrische Betrachtung der schäumenden Tiefen und stillen Höhen, die durch einfache Triolengänge der Tonleiter in ihrer ruhigen Größe gezeichnet sind. In dem abschließenden dritten Teil des ersten Satzes weicht aus musik-architektonischen Gründen der Komponist vom Dichter ab, indem er noch einmal den Blick auf das Wunderbild in der Natur tut. Was beim Dichter überflüssige Wiederholung wäre, wird hier Vertiefung, Steigerung des Eindrucks. Der grandiose Abschluß mit seinem gewaltigen Crescendo auf dem Worte „Herrlich“ erinnert in der Stimmung an den ersten a cappella-Satz in Nicodé's „Meer“. — Dem ersten Satz wird vielleicht am meisten widersprochen werden. Der völlige Verzicht auf das Orchester und die Umwertung des Männerchores in einen Instrumentalkörper kann leicht als ein kompositorischer Grundirrtum erscheinen. Wer aber die Musik eingehend studiert und wiederholt von einem Elitechor hört, muß gerade diesen Teil als den ursprünglichsten, genialsten, freilich auch als den vom Herkömmlichen am meisten abweichenden bezeichnen.

Der zweite Satz ist in zarte und lichte Grundstimmung getaucht; er ist das Adagio der Symphonie. Mit den charakteristischen Intervallen eines verminderten Septakkordes setzt er ein, das atemholende Rasten des Erdenwanderers darstellend. Nur die Augen klimmen weiter. Wunderbar gegenständlich hat der Tonsetzer dieses feine Bild ausgedeutet, das am Anfang des in B-dur gehaltenen Hauptsatzes steht. Später erhebt sich in geschwungener melodischer Linie ein Solotenor, um auf langem D-dur das Kreisen des Adlers über den Gletschern auszudrücken. Nachdem das Blitzen und Funkensprühen vom Chore durch besondere Mittel, die freilich nicht ausreichen, diese mystischen Erscheinungen am Himmel illusionsfördernd zu zeichnen, angedeutet ist, verinnerlicht sich der Ausdruck immer mehr. Der Bogen, dem der ganze zweite Satz gleicht, spannt sich immer höher, um bei den Worten „entzünden mein Herz“ den Gipfelpunkt zu erreichen. Alles Folgende, das Schweben der Tenöre auf hohem B, der nochmalige Aufschwung des Chores „auf Flügeln der Morgenröte“, der von himmlischem Glanz erfüllte Choreinsatz „O Sonne“ (Es- und Ges-dur) und der Abgesang „Singt meine Seele dir zu“ ist auch melodisch und rein klanglich so schön, daß es tiefer Wirkung sicher ist.

Der dritte Satz beginnt in feierlichem Ges-dur und erhebt sich beim Übergang nach D-dur zu freudigem Aufschwung („Zum Himmel auf der Hymnus steiget“). Auf einem Ostinato der Bässe ruhend, malt der Chor das geschäftige Tagewerk der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Welt. Wundersam verklingt des Tages Lärm. Nunmehr teilt sich der Doppelchor in drei Chöre. Rezitativisch schildern die Bässe das Kreisen der Planeten. Bei den Worten „Äonen frei und wandellos“ erhebt sich der Gesamtchor zu gewaltigem Forte, um kurz darauf in plötzlichem Piano und durch langgehaltenes Quinten-Unisono die Unermeßlichkeit des Raumes darzustellen. Wärmer wird der Ausdruck bei Schilderung der „ungeheuren“ Liebesglut der Sonne. Die Krönung des ganzen Werkes bildet die Vertonung der Schlußstrophe. Hier hat der Komponist noch einmal alle Kraft zusammengenommen und in machtvollem Aufbau, in groß und breit angelegten Steigerungen, unter besonderer Heranziehung der Bässe, das Finale herbeigeführt. Störend wirkt nur die zu lang gesponnene psalmodierende Episode „Entrolltest von des Herren Hand“, die Nicodé abändern sollte.

Es ist ein gewaltiges Werk, das der Komponist geschaffen. Trotz der Hegarschen Balladen war bis auf den heutigen Tag nicht anzunehmen, daß durch rein technisch-musikalische Mittel, Stimmenkombination, Intervall- und Akkordfolgen, Rhythmus usw. der Männerchor im rein Malerischen und in dem Ausdrucksmoment, also in dem, was bisher seine Schwäche ausmachte, eine solche Vollkommenheit erreichen könne. Gewaltiger aber als alles das ist die echt künstlerische, großzügige Anlage, der Fortschritt in der Entwickelung, die Nicodé mit weiser Selbstbeherrschung gestaltete. Mit der in ruhiger Hoheit dahinschreitenden Gedankenwelt des Dichters und mit der Erhabenheit des Naturbildes hält die Musik gleichen Schritt. So erreicht auch sie erst am Schluß den in überwältigender Größe und Schönheit erstrahlenden Gipfel und spannt das Interesse bis zu diesem Punkte.

Unsere erstklassigen Männerchöre sollten sich Nicodé's „Morgenwanderung im Gebirge“ nicht entgehen lassen. Das Studium wird wesentlich erleichtert, wenn die Sänger in das harmonische Gefüge Einblick haben. Werden sie erzogen, Akkorde und nicht bloß Intervalle zu hören, so schwindet ein Teil der Schwierigkeiten, die ja nicht gering sind. Für die letzten Proben, in denen der Chor den Überblick über das Ganze erlangen muß, ist zu empfehlen, den einzelnen Singstimmen stützende Instrumente, z. B. tiefe Holzblasinstrumente, beizugeben.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE NEUE KONZERT-ORGEL IM STRASSBURGER SÄNGERHAUSSAAL

von Dr. Gustav Altmann-Straßburg

Als im Jahre 1903 der Straßburger Männergesangverein mit dem prächtigen Konzertsaal in dem von ihm errichteten „Sängerhaus“ dem einer würdigen Stätte annoch entbehrenden Straßburger Musikleben ein unschätzbares Geschenk machte, war ein Wunsch bei der Gestaltung des Saales noch unerfüllt geblieben: es fehlte die Möglichkeit, den Anforderungen höchster Kunstausübung, dem großen Oratorium, in vollem Umfange gerecht zu werden — es fehlte die Orgel, die der Pflegestätte erhabenster Kunstideale erst die rechte Weihe geben konnte. Diesem Mangel abzuhelfen, war seither das unablässige Bestreben der maßgebenden Kreise gewesen, und da der vom Schreiber dieser Zeilen wiederholt an das elsässische Mäcenatentum gerichtete Appell vergeblich geblieben war (dieses hatte in unbewußter Selbstironie mit dem nackten Kallipygos vor dem Theater seine Munifizenz erschöpft!), so war es schließlich der Männergesangverein selbst, die tatkräftige Initiative seines Präsidenten Professor Ehrismann (eines geborenen Elsässers, dem sein Wirken für den deutschen Sang von manchen seiner intransigenten Landsleute recht übelgenommen wird!) und seines Dirigenten Frodl, die ihr Werk nunmehr glänzend gekrönt haben. Nachdem die finanzielle Seite des Unternehmens sichergestellt war (worauf hier nicht näher eingegangen werden kann), wurde eine Kommission von Sachverständigen ernannt, an deren Spitze der als vortrefflicher Orgel- und Bachkenner auch den Lesern dieser Zeitschrift bekannte Dr. Albert Schweitzer stand, und in der sich u. a. die hiesigen Organisten Erb und Rupp befanden. In eingehenden Beratungen, an denen u. a. auch Professor Wolfrum (Heidelberg), Direktor Pfitzner und Professor Münch von hier teilnahmen, einigte man sich auf einen Typus, bei dem es in erster Linie auf Weichheit und Vornehmheit des Klanges, nicht auf die einseitigen Kraftwirkungen, wie sie im modernen Orgelbau stellenweise dominieren, ankommen sollte. Zu diesem Zwecke suchte man die Vorzüge des alten deutschen Orgelbaus (den Klangadel von Silbermann, der auch in Straßburg gewirkt hat) und der modernen französischen Richtung (Cavaillé-Coll-Paris) mit ihrer mächtigen Tonfülle zu vereinigen, um ein Werk zu erstellen, das vor allem die Anforderungen des Konzertsaals, die von denen der Kirche immerhin etwas abweichen, erfüllen sollte.[1]) In der elsaß-lothringischen Firma Dalstein & Härpffer zu Bolchen fand man die Kräfte, die sich u. a. beim Bau einer Orgel in Kronenburg (bei Straßburg) schon aufs beste bewährt hatten, und denen

[1]) Vgl. auch den Aufsatz von Dr. Albert Schweitzer „Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst“ in Heft 14 und 15 des 5. Jahrgangs der „Musik“. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

man nun die große Aufgabe übertrug, deren in der Tat prächtiges Gelingen den Ruf des elsässischen Orgelbaus weithin verkünden wird. Eines der wesentlichsten Prinzipien der neuen Orgel, dem sie die Milde ihres Klanges verdankt, ist der niedrige Winddruck, unter dem die Pfeifen stehen (im Gegensatz zu der Mehrzahl der großen neueren Orgeln), wodurch das Schrille des Klanges nahezu völlig aufgehoben ist. Da nun unter diesem Druck aber die für den Orgeleffekt so wichtigen Obertöne nicht kräftig genug mittönen würden, so hat man von der französischen Errungenschaft Gebrauch gemacht, die Obertöne durch besondere Pfeifen zu erzeugen, deren Zusammenwirken namentlich im Forte dem Instrument jene Fülle verleiht, die ja im Grund das Wesen der Orgel ausmacht und sie zum idealen Bindeglied zwischen Orchester und Gesang stempelt. Die Zahl der Register beträgt insgesamt 56, mit ungefähr 4000 Pfeifen, meistens aus Metall. Die Register verteilen sich auf drei Manuale und ein Pedal, die an den Spieltisch mit bewunderungswürdig einfacher und doch die reichste Nüancierung gestattender Weise angebracht sind. Die Register von zwei Klavieren befinden sich in sogenannten „Schwellkästen“ — ebenso einige Pedalregister —, die in idealer Weise ein An- und Abschwellen des Tones gestatten und durch einfache Hebelwirkungen vom Spieltisch aus zu regulieren sind. Acht Blasebälge sorgen für Luft, von einem elektrischen Motor bewegt, der so aufgestellt ist, daß man sein Geräusch nicht hört; im übrigen hat man von dem noch nicht genügend bewährten elektrischen Betrieb der Klaviaturen abgesehen und den sichereren pneumatischen vorgezogen. Auf die sonstigen technischen Einzelheiten des Mechanismus, die natürlich mit allen modernen Finessen ausgebaut sind, vermag ich hier nicht einzugehen, zumal diese Details auch ausschließlich bei Fachleuten Interesse und Verständnis finden könnten. Es genüge, zu betonen, daß die Absichten der Bauleitung in künstlerischer Beziehung von den Ausführenden voll erreicht worden sind, und daß das Instrument ebenso durch leichte Spielbarkeit, zweckmäßige und einfache Koppelung der Register nach allen Erfordernissen eines wechselreichen Klanges, als durch einen vollen, aber doch nicht erdrückenden, von Schärfe — bis vielleicht auf ganz hohe Oktavenverdoppelungen — völlig freien Ton sich auszeichnet, daß das zarteste Piano in den entferntesten Ecken noch wirkt, und das volle Werk von mächtigem und doch nicht übermäßigem Eindruck ist, kurz, daß es seinen Urhebern, als die in erster Linie Dr. Schweitzer und Musikdirektor Rupp anzusehen sind, alle Ehre macht. Erwähnt sei nur noch die wunderschöne Außenseite des Baus, der künstlerisch stilisierte, der Eigenart des Saales sich vorzüglich anschmiegende, in Weiß und Gold gehaltene Prospekt mit den majestätischen Zinnpfeifen, ein Meisterstück des hiesigen Architekten Josef Müller, von dem auch die ganze, akustisch wie architektonisch hervorragende Anlage des großen Saales (1800 Plätze) herrührt. Straßburg kann sich jetzt eines Konzertsaales und einer Konzertorgel erfreuen, um die es von mancher anderen Stadt beneidet werden dürfte!

Es war selbstverständlich, daß der Männergesangverein es sich nicht nehmen ließ, die Einweihung der Orgel zu einem musikalischen Fest für Straßburg zu gestalten. Zwei Konzerte, eins für seine Mitglieder, eins für die Öffentlichkeit, mit wesentlich gleichem Programm, in dem natürlich die Orgel eine führende Rolle spielte, sollten die Wirkung und die Bedeutung des großen Werkes ins rechte Licht setzen. Den künstlerischen Mittelpunkt dieser Konzerte bildeten die Uraufführungen zweier symphonischer Werke für Orgel und Orchester, die auf Veranlassung von Dr. Schweitzer eigens zu dieser Gelegenheit von dem einheimischen Komponisten Erb und dem Meister der französischen Orgelkunst Widor geschrieben waren, und unter Leitung von Frodl, dem Vereinsdirigenten, und Widor selbst, mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dr. Schweitzer an der Orgel und unserem trefflichen städtischen Orchester, zu glänzender Wirkung gelangten. Beide Werke bestehen aus mehreren ineinander übergehenden und thematisch verknüpften Sätzen, wobei Erb das große Orchester verwendet und die Orgel in dieses einbezieht, während Widor nur mit dem Streichorchester und einigen Bläsern arbeitet und diesen Instrumentalchor mehr in ein gegensätzliches Verhältnis zu der Orgel bringt. Dabei ergab sich die interessante Tatsache, daß der letztere Stil eigentlich der wirksamere war, bei dem sowohl Orgel als Orchester mehr zur Geltung gelangten, während bei Benutzung des vollen Orchesters speziell die Holzbläser sich nicht genügend von der Orgel abheben, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Das Erbsche Werk ist unstreitig sehr kunstvoll, mit allen kontrapunktischen Feinheiten, Doppelfugen usw. aufgebaut, teilweise alte Kirchenmelodieen und Tonarten benutzend. Nur ist die melodische Erfindung des elsässischen Komponisten nicht durchweg eine glückliche und charakteristische, sondern wirkt teilweise etwas verschwommen, und seine Kontrapunktik leidet daran, daß sie mehr auf dem Papier blendet, in der akustischen Wirkung aber nicht mit genügender Klarheit zur Geltung gelangt. Dazu kommt die unglückliche Neigung Erbs zu einer äußerst gesuchten, vielfach der Natürlichkeit aus dem Wege gehenden und oft ziemlich kakophonisch wirkenden Harmonik, durch die die sonstigen Vorzüge seines Werkes derart verdunkelt wurden, daß selbst das in Würdigung moderner Musik doch nicht ganz ungeübte Ohr des Kritikers den verschlungenen, dornigen Pfaden dieser Musik kaum zu folgen vermochte. Es ist schade, daß der namentlich lyrisch recht liebenswürdig beanlagte Tonsetzer sich durch diese Manieriertheiten den Weg zum Erfolg selber verlegt, denn der Beifall seiner hiesigen Freunde konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß sein Werk trotz seiner unzweifelhaften künstlerischen Bedeutung bei Publikum wie Kritik keine unmittelbare Wirkung zu erzielen vermochte. Weit klarer in seiner Struktur, bei aller Modernität in Harmonie und Thematik, war das Werk Widors, das übrigens, ebenso wie das Erbsche, eine innere Verwandtschaft mit der Straußschen „Domestica“ nicht verleugnet. Es baut sich ebenfalls auf einer Kirchen-(Choral-)Melodie auf, deren Bestandteile in drei Sätzen weiter verarbeitet und ausgeschmückt werden. Von eigenartiger Wirkung sind im Mittelsatz die überraschenden Läufe und Triller der Orgel, die einen seltsamen Kontrast zu den ernsteren Klängen des langsamen Orchestersatzes bilden. Mit besonderer Meisterschaft aber ist der Schlußsatz angelegt, in dem die Streicher ein echt romanisch-lebendiges, rhythmisch-prägnantes Thema beginnen, das mit lückenloser Verve bis zum Ende den Satz beherrscht und das Stück in packender Weise ausklingen läßt. Ich bin überzeugt, daß das interessante Werk bald in den Konzertsälen heimisch sein wird. So gab gerade die Persönlichkeit des französischen Meisters dem deutschen Feste eine ganz aparte Note von sympathischer Bedeutung für die versöhnende Macht der Kunst, vornehmlich in unserm vom Nationalitätenhader zerrissenen Grenzlande. Aber nicht nur als Komponist wurde der Pariser Gast gefeiert, sondern auch die klare und energische Art, wie er als Dirigent sein Werk vorführte, fand allgemeinen Beifall, und endlich trat er auch als Orgelspieler vor das Publikum, teils mit Bachscher Musik (Toccata d-moll, Fuge D-dur), teils mit eigenen Werken, von denen zwei liebliche Andantes und eine rhythmisch pikante, etwas „weltliche“ Toccata mehr gefielen als die zwei Sätze seiner etwas herben „Sinfonie gothique“. Auch die übrigen schon genannten Organisten fanden Gelegenheit, ihre Kunst an dem neuen Instrument darzutun: Dr. Schweitzer, wie erwähnt, in den beiden symphonischen Werken, Musikdirektor Rupp mit einem nicht sonderlich wirksamen Regerschen Sonatensatz, der recht stilvoll vorgetragenen e-moll Fuge von Bach und einer etwas oberflächlichen Phantasie von Saint-Saëns.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Männergesangverein selbst spendete als Einleitung den einfachen, aber prächtig klingenden „Hymnus an die Tonkunst“ von Josef Rheinberger, und das Nicodésche „Meer“. Ein sonderbares Werk dieses vielumstrittenen Komponisten. Neben Sätzen von großer Schönheit und ergreifender Innerlichkeit stehen Orchesterkapriolen von denkbar bizarrster Laune und Einfälle, die tatsächlich nicht selten unfreiwillig komisch wirken. Immerhin weiß er durch das Zusammenwirken von Männerchor, Orchester und Orgel — zu denen stellenweise noch eine Sopranstimme tritt (von Frau Lauer-Kottlar klangvoll vertreten) — eine Reihe großartiger Wirkungen zu erreichen, die im Verein mit der kontrapunktischen Kunst des Tonsetzers, auch mit den genannten Sonderbarkeiten einigermaßen aussöhnen. — Welchen Wendepunkt aber diese Orgelweihe im Straßburger Musikleben bildet, erwies sich kurz darauf in der Aufführung des Bachschen „Weihnachtsoratoriums“ durch den städtischen Chor unter Münchs Leitung: zum erstenmal wurde ein solches Konzert außerhalb der beengenden Kirche hier vorgeführt, und wenn in gewisser Hinsicht die letztere auch stimmungsvoller wirken mag, so war doch der musikalische Eindruck dieses Kleinods Bachscher Kunst in der glänzenden Gestaltung, die es im Konzertsaal erfahren konnte, ein weit mächtigerer als sonst, und berechtigt auch für die Zukunft unserer großen Choraufführungen zu den besten Hoffnungen.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 1908, No. 38—52. — No. 38: In dem Aufsatz „Die Pariser Tannhäuser-Aufführung 1861“ von Rudolf Fiege wird eine von P. Scudo in der „Revue des deux mondes“ veröffentlichte sehr ungünstige Beurteilung der Aufführung des Tannhäuser abgedruckt und besprochen. — „Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters“ von Benno Hirsch. — „Edmund Kretschmer †“ (kurzer Nachruf) von Paul Schwers. — No. 40: Auch hier trägt Hermann Stephani seine Ansichten „Zur Partiturenreform“ vor (vgl. seinen unter demselben Titel in der „Musik“, Heft VII, 23 veröffentlichten Aufsatz). — Aus dem zweiten Bande der neuen Biographie Tolstoi's von Birukoff werden Auszüge über „Tolstoi und Tschaikowsky“ abgedruckt. Tschaikowsky schrieb in sein Tagebuch: „Vielleicht fühlte ich mich nie in meinem Leben so geschmeichelt, und mein künstlerisches Selbstgefühl war vielleicht nie so erregt, wie an dem Abend, an dem Tolstoi neben mir saß und Tränen über mein Andante [aus dem D-dur Quartett] vergoß.“ Interessant sind auch der Brief Tolstoi's, in dem er Tschaikowsky um Bearbeitung einer ihm übersandten Sammlung russischer Volkslieder bat, und der Brief Tschaikowsky's, in dem er diese Arbeit ablehnte. — Über den „15. Sängertag des Deutschen Sängerbundes in Berlin“ berichtet Otto Leßmann. — „Pablo de Sarasate †“ (kurzer Nachruf) von P. Schwers. — No. 40: Wilhelm Altmann veröffentlicht und erläutert einen Brief des Sängers Wilhelm Ehlers vom 22. Juni 1827, in dem er der Firma B. Schotts Söhne eine angeblich von Beethoven im Jahre 1810 komponierte Opernmusik mit einem von Ehlers ihr untergelegten neuen Text („Simson“) anbot. Altmann meint, daß Ehlers die Musik zu seiner Dichtung „Simson“ vielleicht den Werken „Die Ruinen von Athen“ und „König Stephan“ entnommen habe. Schindler bestritt in einem hier abgedruckten Brief an B. Schotts Söhne, daß Beethoven außer dem „Fidelio“ eine Oper geschrieben habe. — Der vierte Aufsatz der „Kleinen Studien zur Operndarstellung“ von L. Andro handelt über „Die Koloratursängerin“. Am Schluß sagt er, daß die Koloratursängerin auf „eine kleine Bühne, etwa in der Art des Münchener Künstlertheaters“, auf der „neben Gluck und Mozart längst vergessene Werke von Heinrich Schütz und Rameau, von Grétry und Lulli aufgeführt werden“, gehöre. — Im Anschluß an den (in unserer „Revue“ des Heftes VIII, 2 angezeigten) Aufsatz von Julius Hey über „München-Augsburg als Pflegestätten deutschen Schulgesanges“ berichtet Pater Theresius Maierhofer über „Die Zentralsingschule Würzburg“, die er für die „nach Organisation, Methode und Lehrplan“ „modernste Schule ihrer Art“ nennt. — Über „Hamburger Musikschmerzen“ klagt Robert Müller-Hartmann. — No. 41: Eugen Segnitz bespricht in dem Aufsatz „Leone Sinigaglia“ nach einer kurzen Lebensbeschreibung eingehend die Werke des Komponisten und hebt besonders dessen „Abkehr von allem Äußerlichen und die Neigung, die Innenkultur des persönlichen und musikalischen Lebens allein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu pflegen", hervor. — „Ungedruckte Briefe von Johannes Brahms" an den Verleger Bartholf Senff veröffentlicht O. L. — Die einer Besserung bedürfenden „Besoldungsverhältnisse der Kirchenorganisten" beleuchtet C. — „Von der Münchener Musikalischen Volksbibliothek" berichtet Paul Marsop. — No. 42: Heinrich Maurer verteidigt in dem Aufsatz „Kritik, Künstler, Publikum" den Stand der Kritiker gegen unberechtigte oder übertriebene Vorwürfe. — No. 43: Zur 70. Wiederkehr des Geburtstages Bizet's veröffentlicht Theodor Tagger eine Studie unter der Überschrift „Georges Bizet". — Richard Sternfeld klagt in dem Aufsatz „Ein Wort zur Besserung musikwissenschaftlicher Arbeiten" darüber, daß so viele Verfasser von Aufsätzen über Musik es nicht für nötig halten, die Arbeiten aller ihrer Vorgänger kennen zu lernen, bevor sie ein Thema bearbeiten. Wie die Schriftsteller alle die in Zeitschriften und Tagesblättern begrabenen Aufsätze finden sollen, darüber sagt der Verfasser nichts. — No. 44: Bruno Weigls Aufsatz „Robert Volkmann. Zur Erinnerung an seinen 25. Todestag" enthält eine ausführliche Beschreibung des Lebens und Schaffens des Komponisten. — Irene Abendroth spricht in dem Aufsatz „Die Koloratursängerin" den „Spezialitäten", insbesondere der Koloratursängerin, die Berechtigung ab und sagt, daß die großen Meister nur für „Einheitssängerinnen" geschaffen hätten. „Es ist ein arger Irrtum, zu glauben, daß Heinrich Schütz, Rameau, Grétry und Lully für die Koloratursängerinnen Rollen haben und das Feld für eine dauernde und ersprießliche Beschäftigung der Koloratursängerin seien. Bemächtigt sich die Koloratursängerin ihrer, so werden sich diese erst kaum ausgegrabenen Meister vor ihrem penetranten Singsang schleunigst wieder in die alten Grüfte flüchten. Eine Opernrolle, deren künstlerischem Wert die Koloratursängerin durch ihre Interpretation nicht schaden würde, existiert nicht." — In dem Aufsatz „Von der ersten Berliner Figaro-Aufführung" weist Rudolf Fiege darauf hin, daß die meisten Mitwirkenden jener Aufführung in ihrem Hauptfach nicht Sänger, sondern Schauspieler waren, und daß auch das Orchester sehr mangelhaft zusammengesetzt war. Daran möge man sich eine Vorstellung davon machen, wie vor 100 Jahren der „Mozart-Stil", über dessen Verschwinden die Wagner-Gegner klagen, beschaffen war. — No. 46: Carl Wilhelm Marschner weist in dem Aufsatz „Das Unbewußte in Mozarts künstlerischem Schaffen" nach, daß „Eduard von Hartmanns Philosophie des Unbewußten, wenigstens in bezug auf die Konzeption aus dem Unbewußten, schon 100 Jahre vor ihm selbst durch das Kunstgenie Mozart eine deutliche und unanfechtbare Erklärung gefunden hat". Der Aufsatz enthält auch Auszüge aus Hartmanns „Philosophie des Unbewußten" und aus Mozarts hochinteressantem Brief, in dem er über die Art seines Schaffens berichtet (Jahn III, 423). — Moritz Diesterweg, der in Dresden Franz Wüllners Schüler war, nennt in dem Aufsatz „Franz Wüllner als Erzieher" seinen Lehrer „das Mustervorbild eines musikalischen Pädagogen". „Franz Wüllner hatte die meines Erachtens wichtigste Grunderkenntnis: Jede musikalische Bildungsanstalt soll vor allem eine nach einheitlichen Grundsätzen geleitete Schule sein und nicht eine Art ‚Mittelding' zwischen Schule und Universitätsbetrieb". Deshalb „sorgte Franz Wüllner als trefflichster Kunsterzieher ... in erster Linie für eine straff durchgeführte, dem Schüler und dem Lehrer geltende Schulordnung. Denn er spürte, ... daß eine solche auch den oft unberechenbaren nervösen Künstlernaturen der Lehrenden, wenn schon etwas ‚unbequem', so doch dringend nötig und heilsam sei." — Unter der Überschrift „Zur Organisation der Kirchenmusiker" berichtet der Organist Glabbatz über die Gründung des „Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker Preußens". — No. 47: Richard Hähn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wendet sich in dem Aufsatz „Das staatliche Examen für Bühnenkünstler“ mit guten Gründen gegen die Bestrebungen des österreichischen Bühnenvereins „den Zutritt zum Theater durch ein Examen zu erschweren, und außerdem den Vorbereitungsanstalten das Leben sauer zu machen, indem man ihre Existenz von einer Konzession abhängig sein läßt“. „Man sorge in erster Linie für bessere Regisseure und bessere Kapellmeister. Regisseure werden fast ausschließlich ehemalige Sänger und Schauspieler, die mit ihrer Stimme oder sonstwie verkracht sind. Die sind ja natürlich herrlich geeignet, für die jüngeren Kräfte in Wort und Tat vorbildlich zu wirken!“ Um der „schlechten ungenügenden Ausbildung schnell ein Ende zu bereiten“, empfiehlt Hähn, von „jedem Kunstnovizen“ zu verlangen, „mindestens vier Jahre Bühnenpraxis auf klassische Rollen zu verwenden“. — Über „Leben und Schriften des Kammermusikers Moritz Hanemann“ berichtet Paul Bekker (Fortsetzung in No. 48). Hanemann, geboren 1808 in Löwenberg in Schlesien, wirkte als Violoncellist in Berlin und schrieb Novellen, Humoresken, Satiren, Festreden und eine Selbstbiographie, aus der Bekker hier viel Interessantes mitteilt. — No. 48: In dem Aufsatz „Antonio Salieri“ beschreibt Lothar Brieger-Wasservogel das Leben und Schaffen des Komponisten. — Über „Das Großrussische Balalaika-Orchester“ berichtet Paul Schwers. — Roderich von Mojsisovics veröffentlicht den kurzen Nachruf „Erich Wolf Degner †“, in dem er dem Verstorbenen hohes Lob spendet. — No. 49: In dem Aufsatz „Hans Pfitzner“ betrachtet L. Andro am eingehendsten die Opern des genannten Komponisten. — Unter der Überschrift „Vergebliche Hoffnung!“ veröffentlicht die Redaktion ein Schlußwort zu ihrer Polemik gegen das amerikanische Annoncenblatt „Musical Courier“. — Eugen Segnitz bespricht in einem eigenen Aufsatz ausführlich das Werk „Mozart von Karl Storck“. — No. 51/52: In dem Aufsatz „Otto Nicolais verschollene Weihnachts-Ouvertüre“ berichtet Georg Richard Kruse ausführlich über die Entstehung des Werkes und bespricht dieses sehr lobend. — Georg Buß beschreibt in dem Aufsatz „Maurermeister und Musiker“ das Leben und Schaffen Zelters.

LA MUSIQUE INTERNATIONALE (Brüssel) 1909, No. 1 und 2. — No. 1: „Le tutti orchestral. Étude analytique et documentaire de la dynamique orchestrale“ (Das Zusammenspiel des Orchesters. Versuch einer Analyse der Orchesterdynamik) von Paul Gilson. (Fortsetzung folgt.) — „Ariane et Barbe-Bleue“ von R[ené] F[eibelman]. (Ausführliche Besprechung des Textes und der Musik der Oper. Fortsetzung folgt.) — „L'état actuel de la musique allemande“ (Die heutige Musikpflege in Deutschland) von Otto Neitzel. — „Au nord et au sud des Pays-Bas“ (Im Norden und im Süden der Niederlande) von Leo van Riel. — No. 2: „Mort du baron Gevaert“ (Der Tod des Baron Gevaert) von René Feibelman. — „La musique est un art“ (Die Musik ist eine Kunst) von Louis Thomas. (Über zwei in der Zeitschrift „Comœdia“ erschienene Aufsätze von G. de Pawlowski.) — „Le progrès des sciences musicales“ (Der Fortschritt der Musikwissenschaften) von Em. Ergo. — „Richard Wagner et Otto Wesendonk.“ — „Avant ‚Elektra‘“ (Vor der Aufführung der „Elektra“). — „Souvenirs sur Hector Berlioz“ (Erinnerungen an Berlioz) von J. G Prodhomme. (Über Berlioz' Leben von 1834—1837.)

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

105. **André Pirro**: L'esthétique de Jean Sébastien Bach. Verlag: Librairie Fischbacher, Paris 1907. (Fr. 15.—.)

Wenn der deutsche Musiker oder Musikfreund von der französischen Bach-Bewegung hört, die im Musikleben unserer westlichen Nachbarn eine von Jahr zu Jahr an Bedeutung gewinnende Rolle spielt, so hat er zunächst wohl Mühe, sich eines gewissen Skeptizismus zu erwehren. So sehr hat er sich daran gewöhnt, in Johann Sebastian Bach das Urbild eines spezifisch deutschen Meisters zu erblicken, daß er geneigt ist, auch in dem Verständnis und der Begeisterung für Bach eine nationale Domäne zu erblicken, die für uns Deutsche reserviert, für Angehörige fremder Nationalitäten aber — mit Ausnahme weniger sonderlich Bevorzugter — gesperrt sei. Dieser Zweifel, daß dem wachsenden Interesse des französischen Publikums für Bach mehr und ernsteres zugrunde liege als eine flüchtige Laune modernistischen Snobismusses, vergißt vor allem zwei Dinge: einmal das, worauf bei uns zuerst der Elsässer Albert Schweitzer (der selbst mit einem Fuße inmitten der französischen Bachbewegung steht) aufmerksam gemacht hat, daß unbeschadet des urdeutschen Charakters der ganzen menschlichen und künstlerischen Erscheinung wesentliche Züge der Musik des großen Thomaskantors gerade den Franzosen ganz besonders lebhaft anziehen und sympathisch berühren müssen, insofern nämlich Bach (was in Deutschland allzulange verkannt wurde) ein Hauptvertreter jener malenden und poetisierenden Richtung ist, die innerhalb der französischen Tonkunst von den Tagen der Couperin und Rameau bis herab auf Berlioz jederzeit so mächtig gewesen ist. Man läßt andererseits aber auch allzusehr jenes Gesetz der wechselseitigen Anziehung des Entgegengesetzten außer Acht, das im Reiche des Geistes nicht minder wirksam ist als in dem der Materie. Wie in der Natur sich die ungleichnamigen Elektrizitäten anziehen, so ist auch in der Kunst unsere tiefste Sehnsucht oft gerade auf das gerichtet, was deshalb eine so willkommene Ergänzung unseres eigenen Wesens bildet, weil es diesem so durchaus entgegengesetzt ist. Und der in der Kunst sich ausprägende nationale Gegensatz wird, wenn erst einmal die trennenden Schranken strenger Abschließung zwischen dem Kulturleben zweier Völker gefallen sind, in der Weise zur Geltung gelangen, daß ein Volk zum mindesten in seinen höchst kultivierten Spitzen sich jeweils eben zu den Meistern und Werken des fremden Volkes am meisten hingezogen fühlt, in denen dessen nationaler Geist am stärksten und am reinsten sich ausprägt. So angesehen wäre denn die Bachbegeisterung der Franzosen ein sehr wohl begreifliches Analogon zu der auch nur auf den ersten Blick befremdlichen Tatsache, daß dem französischen Wagnerianer die „Meistersinger", also dasjenige Werk des Bayreuther Meisters, in dem er sich am stärksten als Deutscher gefühlt und bekannt hat, am innigsten ans Herz gewachsen sind.

Gewiß: ganz ohne snobistische Hypokrisie wird es auch bei dem französischen Bachianismus um so weniger abgehen, je mehr er in die breiteren Massen eindringt. Aber dieser Snobismus fehlt auch bei uns nicht. Er hat in der Wagnerbewegung so gut seine Rolle gespielt, wie er heute zu einem guten Teil den Beethoven- und Bachenthusiasmus unseres musikalischen Bildungspöbels speist. Wer mit dem Wagnerschen Hans Sachs weiß, daß das Höchste und Edelste nie und nirgends auf dieser Welt „ohn' ein'gen Wahn" gelingen mag, der wird sich solcher Heuchelei als eines notwendigen Übels getrösten und in dem Gedanken Trost finden, daß der Kult ernster Kunst diese Mitläufer, die den Thyrsos schwingen, ohne vom Gotte ergriffen zu sein, in unserer Zeit ja doch notwendig braucht, damit die wenigen Auserwählten, die in diesem Kult ihre heiligste Erhebung finden, des Genusses dieses ihres höchsten Erdenglückes überhaupt teilhaftig werden können. Wenn man aber kritisch bewerten soll, welch ernsthafte und tiefergehende Bedeutung einer solchen Erscheinung wie der französischen Bachbewegung zukomme, so hat es auch hierbei zu heißen: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen." Und da muß ich denn sagen: wenn der französische Bachkult sonst gar nichts zuwege brächte, als die Ermöglichung einer solchen literarischen Leistung, wie sie in André Pirros: „L'Esthétique de J. S Bach" vorliegt, so wäre er mehr als hinlänglich gerechtfertigt. Das viel mißbrauchte Wort: „monumental", bei diesem stolzen Bande, der auf seinen 538 Seiten einen schier unerschöpflichen Reichtum, eine ganz unglaubliche Fülle des Inhalts bietet ist es wirklich einmal am Platze. Zusammen mit der grundlegenden Biographie Spittas und dem unschätzbaren Buche Schweitzers gehört es zu der Dreizahl eigentlicher standard works der Bachliteratur, die den Grundstock einer jeden Bachbibliothek zu bilden haben. Kein deutscher Bachfreund, der der französischen Sprache kundig ist, darf an diesem staunenswerten Werke vorübergehen, und für die große Zahl derer, die dieser Kenntnis entbehren, ist seine schleunige Übersetzung eine unbedingte Notwendigkeit.

Der Titel des Buches: „Die Ästhetik J. S. Bachs" bezeichnet (wenigstens nach unserem deutschen Sprachgebrauche) nicht ganz genau seinen Inhalt. Es behandelt nicht das, was wir gewöhnlich „Ästhetik" nennen: die philosophische Kunsttheorie, zu der sich Bach etwa bekannt hätte, sondern es ist ein System der musikalischen Ausdruckssprache Bachs, sozusagen eine Grammatik dieser Sprache, der Versuch, aus einer genauen Analyse der Bachschen Werke zu einer vollständigen Übersicht über die Kunstmittel zu gelangen, deren Bach sich bedient, um Ideen und Empfindungen in Tönen auszudrücken. Denn gleich Schweitzer (dessen kleineres französisches Bachbuch vor dem Pirro'schen erschienen ist, während sein größeres deutsches diesem nachfolgte) steht auch Pirro durchaus auf dem Boden der Überzeugung, die sich bei uns in Deutschland so langsam Bahn gebrochen hat: daß jene Elemente der Bachschen Tonsprache, die den großen Thomaskantor nicht nur als einen Vertreter der „Musik als Ausdruck" überhaupt, sondern als einen speziell von außermusikalischen Ideen beeinflußten poetisierenden und malenden Musiker erscheinen lassen, keines-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wegs das sind, als was die Vertreter des musikalischen Klassizismus sie vordem angesehen wissen wollten: nebensächliches Beiwerk oder gelegentliche Abschweifungen, die für die Würdigung und Beurteilung des eigentlichen Wesens der Bachschen Musik ganz belanglos seien, — daß vielmehr gerade in diesen Dingen, die man früher für unwesentlich hielt oder gar mit einer gewissen ängstlichen Scheu zu ignorieren suchte, der Schlüssel gegeben sei, der uns allein ein volles Verständnis der Bachschen Tonwelt zu erschließen vermag.

Von der Art und Weise, wie Pirro seine Aufgabe der Analyse und Systematisierung von Bachs Tonsprache angepackt hat, möge die kurze Angabe des Inhalts seines Buches eine allgemein andeutende Vorstellung geben. Nach einer Einleitung, die Ziel und Plan der Untersuchung behandelt, werden in den drei ersten Kapiteln die Bachschen Motive in ihrer Bedeutung als Elemente des Ausdrucks und der Symbolik nachgewiesen (Kapitel 1: Richtung der Motive, das Auf und Ab der melodischen Linie als Nachbildung eines Steigens oder Fallens im eigentlichen räumlichen und im übertragenen geistigen Sinne. Kapitel 2: Gestaltung der Motive, der Unterschied im signifikativen Wert leitereigener und alterierter Intervalle, diatonischer und chromatischer Motive. Kapitel 3: Die rhythmische Gestaltung der Motive). Das vierte Kapitel wendet sich von den homophonen Elementen der Bachschen Musik zu ihrer Polyphonie, zu dem gleichzeitigen Zusammen mehrerer Melodieen, der Symbolik des Kontrapunkts, der Ausdrucksbedeutung der Harmonie usw., das fünfte untersucht, inwiefern die Begleitung bei Bach einen Kommentar des ganzen Textes gibt, das sechste behandelt unter dem gleichen Gesichtspunkte die Bachsche Instrumentation; Kapitel 7: die Bachsche Textbehandlung, das spezielle Verhältnis des einzelnen Wortes zum Ton; Kapitel 8: die hauptsächlichen Formen der Bachschen Vokalmusik, Rezitativ, Arioso, Strophengesang, Dacapo-Arie, Duett, Dialog, Fuge; Kapitel 9: die Bachschen „Adaptationen", d. h. die nicht ganz seltenen Fälle, wo Bach seine Musik nachträglich einem anderen Texte untergelegt bzw. ihm angepaßt hat; Kapitel 10: Bachs Instrumentalmusik in ihrer Ausdrucksbedeutung; Kapitel 11: Bach in einem Verhältnis zur Musik seiner Vorgänger wie zur ausländischen (italienischen und französischen Musik); Kapitel 12: Bach als deutscher Kantor, eine ganz meisterhafte Charakteristik des Künstlers und Menschen als „conclusion".

Einen besonderen Vorzug der Pirro'schen Darstellung möchte ich noch ausdrücklich hervorheben. Sein ganz eminentes musikhistorisches Wissen, das nicht trockene Bücherweisheit, sondern lebendiges Kennen der alten Musik ist, erlaubt ihm, Bach in den Grundzügen seiner „Ästhetik", die das Buch behandelt, als einen zu sehen, der durchaus auf dem Boden seiner Zeit steht, der anknüpft an die Kunst seiner Vorgänger, sich in den gleichen Anschauungen bewegt wie seine (älteren) Zeitgenossen, allerdings aber auch hineinragt in eine Zeit, die ihm nicht mehr gerecht zu werden vermochte, weil sie sich einem ganz anderen ästhetischen Ideale zugewandt hatte. Aber gerade das, was Bach zu einer Erscheinung macht, die für die Kinder der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als veraltet und barbarisch (als „gotisch", wie J. A. Scheibe in seiner berühmten Kritik des Bachschen Schaffens sagt) gelten mußte, das ist es ja, was uns Heutigen, die wir auch sicher in einer Periode des musikalischen „Barock" leben, den „Wundermann" so vertraut und „modern" erscheinen läßt.

Rudolf Louis

106. **Bach-Jahrbuch. 5. Jahrgang 1908.** Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909. (Mk. 4.—)

Das neue Bach-Jahrbuch wird eröffnet mit einem Aufsatz von Woldemar Voigt: „Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3". Bachs Oratorien und Passionen sind Kantaten in mächtig erweiterten Formen. Seine dramatische Begabung zeigt sich in der stufenweisen Entwickelung der Stimmung, sein natürliches Empfinden in der reichen und meisterhaften Tonmalerei. Seine Doppelnatur vereinigt große Leidenschaft mit ungeheuer entwickeltem musikalischen Formgefühl. Die drei Kantaten zu den drei Weihnachtsfeiertagen werden dann in dem Aufsatz bis ins einzelne erläutert. Dabei sucht Voigt nachzuweisen, daß Bach „die evangelischen Geschichten nicht frei menschlich, sondern spezifisch kirchlich aufgefaßt hat," was aber durch die wahre und reiche Empfindung seiner Sprache wieder ausgeglichen werde. — Sodann schreibt Bernhard Friedrich Richter „Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel". Es sind deren acht, meist im Jahre 1731 entstanden; sechs wurden in der Nikolaikirche, zwei nur in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt. Die früheren Kantaten des Meisters hatten keine obligate Orgelmitwirkung. — Richard Buchmayer behandelt die Frage „Cembalo oder Pianoforte?" und kommt zu folgendem Ergebnis: Was Bach für Klavichord geschrieben hat, darf man nicht auf dem Cembalo spielen wollen, weil beide Instrumente einen grundverschiedenen Charakter haben; aber auch wo Bach Cembalo vorschreibt, soll man dieses durch das ausdrucksreichere Klavier ersetzen, da das Cembalo zu seelenlos klingt. — Derselbe Autor bringt noch interessante „Nachrichten über das Leben Georg Boehms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie". Boehm hatte auf den jungen Bach und dessen Entwicklung den meisten Einfluß ausgeübt. — Max Schneider schreibt über „Bearbeitung Bachscher Kantaten" und meint, „fast alle alte Musik müsse für den heutigen Gebrauch mehr oder weniger besonders hergerichtet werden"; Aufgabe der Neuen Bachgesellschaft sei es, für derartige Neubearbeitungen Sorge zu tragen. — Alfred Heuß berichtet über „Ein interessantes Beispiel Bachscher Textauffassung". — Edgar Tinel schreibt einige Seiten „Über Seb. Bach" und sagt u. a.: „Bach ist kein Musiker: er ist die Musik selbst". — Das in seiner Art reichhaltige und fruchtbare Bach-Jahrbuch bringt noch zwei längere biographische und musiktechnische Mitteilungen und schließt mit einem Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft zu Chemnitz, 1908.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

107. **A. Richard Scheumann:** Die großen deutschen Tondichter. Lebenserzählungen in Bildern. Der musikliebenden Jugend dargeboten. Erster Band: Josef Haydn; W. A. Mozart; L. van Beethoven. — Zweiter Band: Franz Schubert; Karl Maria von Weber; Felix Mendelssohn Bartholdy; Robert Schumann. Kommissionsverlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig 1908. (Bd. I Mk. 1.—, Bd. II Mk. 1.20.)

Für musikalische Kinder von 12 bis zu 15 Jahren sind diese kleinen Biographieen bestimmt und niedergeschrieben: aber auch reifere Leute werden sie gern lesen. Mit Recht meint der Autor, daß die Kenntnis von Leben und Wirken eines Tondichters das Verständnis seiner Werke wesentlich fördere und außerdem noch manche pädagogische Vorteile hervorbringe. Die Stoffanordnung ist praktisch und einfach. Die häufigen Sonderüberschriften erinnern an die Darstellungsweise moderner Tagesblätter. Doch ist der Stil unsres Autors besser, und was er bringt, tiefer und inhaltreicher. Er verfällt trotz der Kleinteilung nicht ins rein Anekdotenhafte und vergißt beim Erzählen von Einzelheiten und Einzelvorgängen nie den Zusammenhang mit dem Großen und Ganzen. Unnütze Details vermeidet er; seine Lebensbeschreibungen sind vielmehr kurz und bündig. Jeder Band enthält eine kurze Erklärung der vorkommenden musikalischen Ausdrücke und Fremdwörter. Wenn darin aber „Konservatorium" in „Hochschule für Musik" verdeutscht wird, so ist das etwas kühn gesagt: wenigstens könnten wir Konservatorien nennen, die ganz böse „Tiefschulen" und musikalische Massendressuranstalten sind. Scheumanns Biographieen können warm empfohlen werden. Kurt Mey

108. **Julius Foß:** Kortfattet Vejledning i Musikteorie. Nordisk Musikforlag, Kopenhagen 1908. (Kr. 3.—)

Diese kurze Anleitung zum Studium der Musiktheorie ist als Versuch einer populären Darstellung der Harmonielehre und der Lehre vom Kontrapunkt entstanden. Die Darstellung des Verfassers, der als Organist mit diesem Buche besonders an seine wissensbedürftigen Kollegen auf dem Lande gedacht hat, die selten in der Lage sind, sich regelmäßigen musiktheoretischen Unterricht zu verschaffen, ist kurz und prägnant und kann daher nordischen Lesern nützlich sein. Leider sind die Resultate der neuesten Forschung gar nicht berücksichtigt; auch scheint mir manches Kapitel etwas zu dürftig behandelt. Knud Harder

109. **Meyers Großes Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. 21. (Ergänzungs-) Band. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien. (Mk. 10.—)

Zum „Großen Meyer" ist eine wichtige Fortsetzung erschienen, der 1029 Seiten starke „Ergänzungsband", der in seinen wesentlichen Bestandteilen die Berichtigungen und Nachträge enthält, die sich infolge der Veränderungen und Fortschritte auf allen Gebieten seit Beginn der sechsten Auflage nötig gemacht haben. Im besondern bilden den Inhalt des 21. Bandes: die Fortsetzung der Staatengeschichte und der politischen Biographieen, die wirtschaftliche Entwickelung der größeren Staaten in den letzten Jahren, Veränderungen im Heerwesen und in der Marine und andere statistische Mitteilungen. Eine wichtige Rolle spielen ferner die Fortschritte der Kolonieen und Schutzgebiete und die Ergebnisse neuer Forschungen in allen Erdteilen. Gewissenhaft berücksichtigt finden wir auch die neuen Volkszählungen (in Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Dänemark, Südafrika usw.), soweit sie nicht schon im Hauptwerk verarbeitet werden konnten. Groß ist die Anzahl der Artikel, die durch die neuere Gesetzgebung besonders auf volkswirtschaftlichem und sozialpolitischem Gebiet veranlaßt worden sind. Ebenso ist den Fortschritten im Unterrichts- und Verkehrswesen u. a. ein breiter Raum gewährt worden. Neu hinzugekommen ist eine große Anzahl von Biographieen über Staatsmänner, Militärs, Politiker, Gelehrte, Schriftsteller, Künstler, Forschungsreisende usw.; außerdem enthält der Band einen vollständigen Nekrolog. Daß die neuesten Entdeckungen, Erfindungen und Fortschritte auf dem Gebiete der Naturwissenschaften, der Technik, Heilkunde, öffentlichen Gesundheitspflege usw. Aufnahme gefunden haben, kann bei der sach- und zeitgemäßen Behandlung, die wir im „Meyer" von jeher auch bei diesen Gruppen gewöhnt sind, nicht zweifelhaft sein. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

110. **Camillo Hildebrand:** Vier Männerchöre. op. 12. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Partituren je Mk. 0.80, jede Stimme Mk. 0.15.)

Vier Stimmungsbilder von großer Qualität. Das erste („Wo sind die Stunden") behandelt ein melancholisches Liebeslied des alten Hofmann von Hofmannswaldau herb und bewußt archaisierend. Die drei anderen, im Nachfühlen einer geheimnisvoll verträumten Naturstimmung einander nahe verwandt, suchen dem Empfindungsgehalt ihrer schönen Texte („Mittag" von Th. Fontane, „Notturno" von P. G., „Hochsommernacht" von Martin Greif) mit den Mitteln moderner Harmonik nahezukommen. Das führt zu Impressionen, die etwas schlechterdings Zwingendes haben. Am höchsten steht für mich die „Hochsommernacht", die sich von dem gerade bei Kompositionen für Männerchor so unendlich schwer zu meidenden Fehler des Zurückfallens in die Konvention am glücklichsten freihält. Ich stehe nicht an, diesen Chor neben das Allerbeste der Art zu stellen, etwa neben einige Cornelius'sche Chöre. Der Komponist macht es dem Sänger nicht leicht. Folgen übermäßiger Dreiklänge und andere Häufungen moderner harmonischer Gebilde fordern eine Sicherheit der Intonation, die vielleicht hier und da die Grenze des von einem Dilettantenchor noch Leistbaren berührt oder gar überschreitet. Jedenfalls dürfen sich nur unsere bestgeschulten Chöre an diese Dinge wagen.

Dr. Ernst Neufeldt

111. **Heinrich Fiby:** Hymne an den Unendlichen (Schiller) für Männerchor mit Begleitung von Blechharmonie oder Pianoforte. op. 5. (Partitur mit

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klavierauszug Mk. 1.50.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig. — Libellentanz (Hoffmann v. Fallersleben) für dreistimmigen Frauenchor mit vierhändiger Klavierbegleitung. op. 23. (Klavierauszug Kr. 2.40.) Wiener Musik-Verlagshaus vorm. F. Rörich, Wien.

Die lapidare Wucht des Schillerschen Hymnus kommt hier mit einfachen, doch wirksamen Mitteln zum Ausdruck. Vielleicht wäre der musikalische Inhalt noch zu vertiefen gewesen, und die Illustrierung des Gedichts reicher und eindringlicher. — Der zweite leicht dahinschwebende Libellenchor, in der Manier gesetzt, die wir bereits an anderen Vertonungen ähnlicher Stoffe kennen, dürfte Frauenchorvereinigungen mittlerer Stufe willkommen sein; steht doch hier das melodische Element ihrem Klangcharakter vortrefflich an. Die Einstudierung bietet keine besonderen Schwierigkeiten. Gustav Kanth

112. **Meisterwerke deutscher Tonkunst.** Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister (Heft 2—5), für den Vortrag bearbeitet von Hugo Leichtentritt. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.—)

Wenn man die in den vorliegenden Partituren liegenden Schätze des mehrstimmigen Liedes vom 16. Jahrhundert betrachtet, muß man voller Wehmut fragen: wann werden wir die Renaissance des Madrigalgesanges erleben? Die wenigen Vereine, die diese Kunstform pflegen, beantworten die Frage noch lange nicht. In den kleinsten Orten hört man heutzutage mit dankenswertem Streben recht gute Aufführungen von „Schöpfung", „Jahreszeiten", „Elias" und „Paulus" in regelmäßigem Turnus, für den gemischten a cappella-Gesang ist aber seit dem Überhandnehmen der Männergesangvereine fast kein Platz mehr in unserer Kunstpflege. Höchstens Mendelssohn mit seinen Chorliedern kommt noch zu Gehör. Hier und da suchen ja schon, durch Othegravens feine Kunst angeregt, die Dirigenten der Männergesangvereine die Hilfe der Frauenstimmen zur Belebung ihrer Aufführungen. Vielleicht kommt auf diesem Wege einmal wieder der Madrigalgesang der Deutschen, Engländer und Italiener zu Ehren. Zu wünschen wäre es bei der allseits beklagten Liedertafelbanalität. In der vorliegenden Sammlung ist es besonders interessant, den Unterschied zwischen Ludwig Senfl und Hans Leo Haßler zu beobachten. Der erstere, aus niederländischer Schule, der zweite, von dem großen Italiener Gabrieli beeinflußt, zeigen deutlich die Wahrheit des Satzes: on est toujours le fils de quelqu'un. Der Schweizer Meister wirkt viel mehr durch die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen, während bei Haßler öfters die Homophonie durch den Gegensatz zweier Chorgruppen die Wirkung hervorbringt. Senfl ist tiefer, Haßler wohlklingender, effektvoller. Man wird an Bach und Händel erinnert. Im fünften Band ist manches minderwertige, kontrapunktische Kunst ohne Inhalt, bis man bei Johann Eccard auf das wunderliebliche „Nun schürz dich, Gretlein, schürz dich" stößt und sich fragt, warum diese und ähnliche Schätze nicht im Repertoire aller Chorvereine sind. In allem: unser ganzes Musikleben schreit nach Wiederbelebung des unbegleiteten gemischten Chorgesanges nach dem unerhörten Überwiegen des Orchesterstils, der gegenwärtig das ganze Musizieren beherrscht. Die alten Madrigalisten zeigen uns den Weg, sie sind zum größten Teil noch lebensvoll und warten nur ihre Zeit ab, dann aber werden wir Wunder erleben, wenn unser Volk wirklich wieder singen wird. Paul Hielscher

113. **Arnold Mendelssohn**: „Pandora". Gesänge und lyrische Szenen nach Goethes Festspiel für Männerchor, Soli, Orchester. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Klavierauszug mit Text Mk. 12.—)

Das Werk ist als großes Ganzes recht unerfreulich, und zwar am meisten deshalb, weil es von einem Komponisten stammt, der uns so manche schöne lyrische Blüte vom Baum seiner Kunst gepflückt hat. Wenn man es einordnen wollte, so müßte man es der Form der weltlichen Kantate beizählen, d. h. es wechseln Chorgesänge, begleitete Solostücke und selbständige Orchestersätze ab. Die Rolle des Erzählers übernimmt der Chor, resp. ein Solistenensemble. Die Sologesänge lassen dann die angeregten Stimmungen weiter ausklingen. Die Aufgabe war vor allen Dingen deshalb so schwierig, weil Goethes Dichtung in diesem Fall viel zu spröde ist, um sich mit der Musik zu einem vollwertigen Ganzen zu vermählen; ferner ist es dem Komponisten nicht gelungen, einen einheitlichen und persönlichen Stil zu schreiben. So zeigt z. B. die Arbeit der Ouvertüre unverkennbare „Meistersinger"-Farben, nur grenzen hier die Themen hart ans Triviale. Die Chorsätze dagegen erinnern in ihrer Struktur vielfach an Felix Mendelssohns „Antigone" und „Ödipus". Das Beste gibt der Komponist in manchen lyrischen Sätzen, obwohl hier stellenweise wieder der Einfluß von Brahms unverkennbar ist. Zu diesen besser gelungenen Stücken gehört Phileros' Gesang „Zu freieren Lüften", der sehr frisch und feurig dahinfließt und mit einem innig empfundenen Mittelsatz ausgestattet ist. Von Epimetheus' Gesängen erwähne ich „Jener Kranz", der sich durch gediegene Arbeit und quellende Melodik auszeichnet, und „Der Seligkeit Fülle", dem auch die Innigkeit nicht fehlt. Auch das Traumgespräch ist nicht übel, ist aber zugleich ein Beispiel der merkwürdigen Stillosigkeit des ganzen Werkes: eine unruhige, übermoderne Modulation und eine wiederum ganz eintönige Harmonik lösen einander ab. Von den Chören ist eigentlich nur der „Hämmerchortanz" charakteristisch gestaltet. Ein ganz seltsames Produkt dagegen ist der „Hirtengesang": in der Stimmung nach meiner Ansicht gänzlich verfehlt. Der Schluß knüpft wieder an die Ouvertüre an, und sollte wohl, der Dichtung entsprechend, auf den Ton einer dionysischen Heiterkeit gestimmt werden. Dazu fehlt es aber doch an der nötigen Steigerung: das ganze Werk verläuft im Sande. Ich glaube kaum, daß es sich viele Freunde im Konzertsaal erwerben wird. Dr. Max Burkhardt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Als erfreuliche Aussicht ist zu melden, daß die Noord-Nederlandsche Opera, neu organisiert und gut fundiert, unter der künstlerischen Oberleitung des mutigen Frl. Cateau Esser zu neuem Leben erwachen wird. In Henri Maal steht ihr eine bewährte Kraft als Direktor zur Seite, dessen erste Tat es war, beim Aufsichtsrat die strenge Befolgung der Berner Konvention durchzusetzen, so daß also nicht mehr wie bisher die Komponisten und Verleger in Niederland um die Früchte ihres Schaffens und ihrer Anstrengungen kommen werden. Unterhandlungen über Erstaufführungen neuer Werke sind bereits im Gange. — Die Französische Oper und die Rembrandt-Oper kultivieren ihr altes Repertoire und machen daneben mit Puccini's „Madame Butterfly" volle Häuser. Hans Augustin

ANTWERPEN: Nach dem Beispiel der Großen Oper in Paris erlebte an der hiesigen Flämischen Oper Spontini's nunmehr 100 Jahre alte „Vestalin" mit viel Glück ihre Wiedergeburt. Mutet auch manches veraltet, theatralisch an, sie wirkt, wenn wie hier mit hervorragenden Kräften besetzt und glänzend ausgestattet, auch heute noch, wie vor 60 Jahren, als bekanntlich Wagner für seinen „Rienzi" sich gerade Spontini's heroische Opern zum Vorbild nahm. A. Honigsheim

BERLIN: Komische Oper. Zum erstenmal: „Das Tal der Liebe", musikalische Komödie (nach Max Dreyer) von Rudolf Lothar, Musik von Oskar Straus. Vielleicht — ein Publikumserfolg; ein künstlerischer kaum. Wenn Straus die Bezeichnung „musikalische Komödie" gewählt hat, um sein Werk von den gangbaren zeitgenössischen „Operetten" abzusondern, so mag dieser Grund gelten. Straus ist immerhin der einzige ernst zu Nehmende unter denen, die gegenwärtig der Muse der leichten Rhythmen und schweren Tantiemen huldigen. Es lebt in ihm ein Funke Offenbachschen Geistes, aber dieser Funke blitzt nur gelegentlich auf und wird dann gleich wieder erstickt von Wiener Sentimentalitätsgedusel. Gewiß, es ist etwas Schönes um den Humor, der unter Tränen lächelt. Doch dafür reichen Straus' Kräfte nicht. Witze, Satiren, pikante Glossen — das wäre sein Element. In kleinen Formen hat er längst seine Originalität auf diesem Gebiet erwiesen. Manche seiner Brettllieder sind Kabinettstückchen, an denen sich auch Feinschmecker delektieren können. Man sollte meinen, ein Musiker von so treffsicheren rhythmischen Instinkten müßte auch eine künstlerisch beachtenswerte Operette schreiben können. Doch diese Erwartungen wurden getäuscht. Sollte die Ursache in der weniger bedeutenden melodischen Erfindungsgabe liegen, die Straus immer wieder den Reihen jener zugesellt, die breite Bettelsuppen kochen? Schade wäre es. Dem Textdichter sind ähnliche Schwächen vorzuwerfen. Einem auf groteske Wirkungen gestellten Stoff (ein Ammendorf wird durch Keuschheitsparagraphen in seiner Existenz bedroht) werden gefühlsschwelgerische Episoden eingeflochten. Man möchte lachen, sich amüsieren — aber man soll auch noch gerührt werden. Das ist zu viel verlangt von den Autoren, wie vom Publikum. Mir mundet dieses Durcheinander nicht, und ich bedauere, daß Straus so manche hübsche Episode (wie das Menuett am Anfang des zweiten Aktes) in diese als Ganzes verfehlte Partitur eingestreut hat. Die Darsteller, von denen ich Franz Egenieff mit einer verblüffend fein charakterisierten Karikaturenstudie besonders erwähnen möchte, taten ihr Bestes, während das Orchester unter E. N. von Recnizek klanglich wie hinsichtlich der Präzision manches zu wünschen übrig ließ. Paul Bekker

BRESLAU: Die erste große Musikposse Offenbachs: „Orpheus in der Unterwelt" ist vor 50 Jahren zuerst in deutscher Sprache am Stadttheater in Breslau gehört worden. Zum Andenken an dieses Ereignis veranstaltete die Direktion eine Aufführung des burlesken Werkes mit — Opernbesetzung. Für Offenbachs fein gezogene melodische Linien sind Opernstimmen gerade gut genug, sofern sie Leichtigkeit und Eleganz besitzen. Aber für den parodistischen Ton, den Offenbachs Librettisten anschlagen, pflegt den Herrschaften von der „großen" Kunst das rechte Verständnis zu fehlen. Darum übertreiben sie und parodieren die Parodie. So geschah es auch diesmal, zumal die Regie allerhand „aktuelle" Zutaten beigesteuert oder wenigstens nicht verhindert hatte. Der Dirigent, Carl Ohnesorg, tat ein übriges, indem er mit einem eigenen, nach Offenbach-Motiven gearbeiteten Intermezzo dem nach seiner Ansicht offenbar hilfsbedürftigen Kollegen Offenbach noch ein wenig unter die Arme griff. So hatte der Abend nur äußerlich den Charakter einer festlichen Aufführung. — Der im Vorjahre nach Bayreuther Muster neu szenierte „Lohengrin" wurde wieder hervorgeholt, jedoch ohne die strenge, künstlerische Abrundung, die Prüwer dem Werke früher gegeben hatte. Diesmal dirigierte Ohnesorg. Als Lohengrin alternieren Fritz Trostorff und Arthur Corfield-Mercer (von denen der erste dem zweiten weit überlegen ist), als Telramund Georg Beeg und Josef Höpfl, als Ortrud Martha Schereschefsky und Hermine Rabl, als Elsa Agnes Klebe und Barbara Kemp. Als Brünnhilde in der „Götterdämmerung" kehrte Frau Rabl nach mehrmonatiger Abwesenheit zu uns zurück. Durch ihre schauspielerisch große, stimmlich glanzvolle Gestaltung der gewaltigen Rolle zeigte sie aufs neue, daß wir in ihr eine Wagnersängerin ersten Ranges mit Ablauf der Spielzeit verlieren. Dr. Erich Freund

BUDAPEST: In der Königlichen Oper ging in der zweiten Hälfte des Dezember als Uraufführung die einaktige Oper „Rahab" von Clemens Frhr. von Frankenstein (Berlin) in Szene. Das von Oscar Mayer in gefällige Verse gebrachte Sujet behandelt die bekannte biblische Episode aus dem Buche Josua. Rahab ist jene Priesterin der freien Liebe, die den jüdischen Kundschaftern Schutz gewährt und ihnen den Weg ins Lager der Israeliten weist. Der Librettist erklärt die Handlung des Mädchens durch das edle Motiv der Liebe. Hiram, der in ihr Haus flüchtet, weckt in der Seele Rahabs den Frühling der ersten, tiefen Empfindung, sie schützt den Verborgenen mit ihrem Dolche, und am Ende eines überlangen Liebesduettes scheidet Hiram

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit dem Versprechen, sie nach Erstürmung der Stadt zu seinem Weibe zu machen. Eigentlich eine Exposition ohne sonderliche dramatische Kraft, doch voll schöner lyrischer Stimmung. Der Komponist — Korrepetitor am Berliner Königlichen Opernhaus — ist ein Moderner, der mit unleugbarem Geist und glänzendem technischen Können die Irrwege Richard Strauß' wandelt. Die dramatische Energie des Komponisten ist eine geringe, seine melodische Erfindung erschöpft sich in einer Fülle bloß knospender Lyrismen, sein Pathos versteift sich auf halbem Wege. Aber er hat die Wärme zarter, süßer Stimmungen, tonsymbolistische Phantasie und den Farbenreichtum eines virtuosen Orchesters. Befeuert durch den Komponisten, der sein Werk mit hohem Talent selbst dirigierte, erzielte die Novität, um deren Hauptpartieen sich Frau Szamosi und Herr Anthes hingebungsvoll mühten, einen rauschenden äußeren Erfolg. Doch ist für die Kunst des Morgen unser Publikum erfreulicherweise noch nicht reif. — Von sonstigen namhafteren Ereignissen wären eine erfolgreiche Neubesetzung von Mihalovich's „Toldi" — mit Frl. Medek und Dr. Daluski — und anregende Gastspiele von Feinhals (als Sachs, Don Juan, Petrucchio und Nelusco) und den Damen Cahier und Svärdström zu verzeichnen. Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Als Carmen, Nedda und Santuzza trat Gemma Bellincioni in Gastspielen auf, bei denen die wohlberechnete Kunst der Darstellung die des Gesanges weit überragte. Toni Seiffert aus Kassel erinnerte uns in der harmonischen Durchführung der Elisabeth im „Tannhäuser" an die Zeit, als sie noch unserer Bühne angehörte. In glanzvoller Ausstattung gingen in den letzten Wochen „Aïda" und die „Meistersinger" in Szene, und eine heitere Abwechselung in den Ernst des Spielplanes brachten die Operetten „Prima Ballerina", „Fledermaus" und „Geisha".

Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Neueinstudierung der liebenswürdigen Oper „Das goldene Kreuz" von Ignaz Brüll dürfte dem Spielplan nur zum Vorteil gereichen. Über die Musik dieses anmutigen Werkes ist nichts mehr zu sagen, da es mit Recht als eine der köstlichsten Spielopern beliebt ist. Die Aufführung unter Adolf Hagen war in jeder Hinsicht vorzüglich zu nennen. In den Hauptrollen waren Eva v. d. Osten und Magdalene Seebe sowie die Herren Soot, Trede und Lordmann beschäftigt. — Die Titelrolle in Puccini's „Madame Butterfly" hat nun auch Margarethe Siems erfolgreich gesungen. — Als Azucena erregte Frl. Fangh vom Zürcher Stadttheater Aufmerksamkeit.

F. A. Geißler

ESSEN: Eugen d'Albert's „Izeyl" hat hier nicht das günstige Los gehabt, das dem „Tiefland" dank einer erschöpfenden Wiedergabe der Hauptrollen beschieden war. Daß Lothar Silvestre's Virtuosenstück philosophisch aufputzte, war für seine Wirkung als Oper von Nachteil. Noch immer vertragen sich Gedanken schlecht mit Musik, und die d'Albert'sche Musik ist eigentlich nur äußere Zutat. Sie hindert aber das Verstehen des Wortes und damit das Verständnis für die recht bunten Geschehnisse der Oper. Die Trivialität dieser Tonsprache ist manchmal wirklich arg und auch beim ersten Hören nicht durch die stark gepfefferte harmonische und orchestrale Würze zu verdecken. — Nach d'Albert kam ein Enkel Albert Lortzings zu Wort, der in einer unsagbar harmlosen Oper, „Der Goldschuh" benannt, seines Großvaters Pfade ohne dessen Talent zu wandeln versuchte. Von Krafft Lortzing wird die komische Oper der Zukunft nicht geschrieben werden. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Am 22. Dezember kam Eugen d'Albert's „Izeyl" auch zu uns und ließ sich bekehren, ohne daß wir uns zu ihr bekehrt hätten. Doch das ist nicht allein die Schuld der mehr geschickten, als tief gehenden, in allen Stilarten schimmernden tonalen Einkleidung, sondern vor allem die des sehr unpsychologisch gehaltenen, auf den äußeren Effekt zugeschnittenen Textbuchs von Rudolf Lothar; d'Albert sollte sich einen anderen Textdichter suchen. Seine musikalische Sprache ist wieder sehr melodiös, fast zu melodiös geartet und bringt neben einigen verblüffenden Motiven, äußerlicher Charakteristik und glänzenden instrumentalen Einfällen wenig innere Entwickelung. Es ist ihm nicht gelungen, für die Gestalten dieser blutlosen Operndichtung zu erwärmen. Freilich hätte die Frankfurter Aufführung auch noch um vieles besser sein können. Die gesanglich hervorragende Izeyl der Frau Dönges durfte doch dramatisch viel intensiver und überzeugender gestaltet werden; Richard Breitenfelds Prinz konnte lyrischer sein; der stürmische Liebhaber, den Josef Tyssen gut sang, paßte eigentlich mehr ins Fach des Herrn Gentner; und der Yogi von Walter Schneider hätte Herrn Braun gewiß ungleich besser gelegen. Ganz vorzüglich disponiert war dagegen das Orchester unter Dr. Rottenbergs zügelsicherer Führung und recht großzügig die szenische Leitung von Christian Krähmer. Der äußere Erfolg ließ nichts zu wünschen übrig: d'Albert wurde nach dem zweiten Akt, dessen Vorspiel das Wertvollste der ganzen Oper darstellt, und am Schluß mehrmals hervorgerufen. — Sehr hübsch verlief die zweite Premiere, die neue Operette von Leo Fall: „Die geschiedene Frau". Ganz vom Standpunkt aus betrachtet, der hier gültig ist, erscheint der Text von Viktor Léon amüsant und witzig genug und nicht allzu unwahrscheinlich. Die zum Teil ganz reizend instrumentierte Musik ist in der kleinen Ausdrucksform gelungener als in der großen. Die Damen Doninger und Gentner-Fischer, sowie die Herren Wirl, Hauck, Gareis, Schramm und Steffens boten unter der schwungvoll-wienerisch belebten Leitung Franz Neumanns und der tüchtigen Regie von Richard Korschén ihr Bestes.

Theo Schäfer

KÖLN: Im Opernhause gab es am zweiten Weihnachtsfeiertage die erste deutsche Aufführung der einaktigen Oper „Der alte Aar" von Raoul Günsbourg. Zu seinem selbstverfaßten, recht schwachen Textbuche, das in einem sehr tragisch gemeinten Hauptmoment unfehlbar zum Lachen reizt, hat Günsbourg sich den Grundgedanken aus einer Novelle Gorki's genommen. Der Tatarenkhan Aswab und sein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sohn Tolaik lieben dieselbe russische Sklavin Zina, in welchem Umstande sie Grund sehen, das unschuldige Mädchen im Meere zu ertränken. Weil er ohne Liebe nicht weiterleben zu können glaubt, stürzt sich gleich darauf der Alte (warum denn nur „Aar"?) ihr nach! Die mit mancherlei äußerlichen Effekten arbeitende, in Harmonik und Ausgestaltung zumeist ziemlich brave Musik weist wohl eine Reihe anempfundener Kniffe auf, ermangelt aber wirklichen Theaterbluts durchaus. Mit Ausnahme einiger sinnfälligen orientalischen Originalmelodieen ergehen sich die Singstimmen ebenso wie das Orchester zumeist in bedenklicher Monotonie und leeren Phrasen. Von irgendwie bedeutsamer Erfindung ist nichts zu verspüren und, abgesehen von den angedeuteten Ausnahmen, die allerdings des Komponisten Ruhm nicht mehren, ist das Ganze im Primitiven stecken geblieben. Schade um alle Mühen der trefflichen Einstudierung. Otto Lohses beseelende Leitung und sein Orchester taten das menschenmögliche, dieser Opernniete einen Wert zu geben, allerdings vergeblich. Mit größter Anerkennung sei unter den drei Rolleninhabern Claire Dux genannt, deren Zina eine künstlerisch fesselnde Gestalt war. Die Bemühungen der Aufführung vermittelten dem uninteressanten Einakter einen freundlichen äußeren Erfolg.

Paul Hiller

MÜNCHEN: Wie seine übrigen Opern, so hat auch Ermanno Wolf-Ferraris neuestes Bühnenstück „Susannens Geheimnis" ihre Uraufführung an der Münchener Hofoper erlebt. Von Mottls elastischer Hand geführt, in seinen beiden Singrollen durch Brodersen und die sich durch ihr natürliches, einschmeichelndes Spiel besonders auszeichnende Frau Tordek, in seiner stummen Dienerrolle durch den unübertrefflichen Geis mit werbender froher Laune gegeben, errang es seinem Autor einen starken Erfolg. Und mit Recht. Mag des Publikums Behagen, wie es einem richtigen Theaterstück gegenüber kein Fehler ist, auch zuerst durch die sehr simple, aber recht lustige Handlung erregt worden sein, so hatte doch sicher die Musik ihren großen Teil an der guten Stimmung der Zuhörer. Der spontane Dankesbeifall nach der feingesetzten, leicht vorüberhuschenden Ouvertüre, dem Muster einer Buffo-Ouvertüre, bewies das. Wolf-Ferrari nennt sein Opus Intermezzo, und wie er mit diesem Namen an die Tradition des sechszehnten und des siebzehnten Jahrhunderts anknüpft, so sucht er mit der musikalischen Behandlung des Stoffes den Stil jener Zeit wiederaufleben zu lassen. Doch behütet ihn seine gesunde Empfindung, sein modernes Musikertum davor, in eine geist- und salzlose Nachahmung toter Kunstübung zu verfallen; seine Partitur ist mit ihrer Fülle feingestrichelter Details, mit ihrem Raffinement der Orchesterbehandlung, wie dem ganzen Duktus ihrer Melodik und Harmonik ein echtes Erzeugnis unserer Zeit und grundverschieden von den alten Intermezzi. Was ich an Wolf-Ferrari nicht erst bei „Susannens Geheimnis", sondern schon bei den „Neugierigen Frauen" bewundert habe, ist namentlich sein Geschick, den großen schwerfälligen Apparat der Errungenschaften der modernen Musik für seinen Gebrauch so herzurichten, daß er ihn für die leichtfüßige, alles Schwere hassende Behendigkeit seiner opera buffa brauchen kann. Übrigens scheint es mir, als ob Wolf-Ferrari, dessen Stärke ja überhaupt in der Kleinarbeit ruht, in der kleinen Form des Intermezzos noch weit glücklicher sei, als in der weiteren der mehraktigen Opern, in denen die fesselnden Einzelheiten leicht verflatterten und sich nicht immer zu einem geschlossenen Eindrucke fügen wollten. — Dem Einakter Wolf-Ferraris ging Bizets „Djamileh", neu einstudiert, vorauf, und voll Entzücken versenkte man sich in die zarten, aber blutvollen Reize dieser Musik, wie sie uns unter Mottls feingestaltender Hand vom Hoforchester, von Frl. Faßbender (Djamileh), Wolf (Harun) und Walter (Splendiano) enthüllt wurden. Die Theater lassen ein Kleinod im Staube liegen, wenn sie diese schimmernde Partitur des Meisters der „Carmen" nicht aufführen.

I. V.: Paul Ehlers

NEW YORK: Hammersteins Versuch, neben seiner großen Oper auch noch das Gebiet der komischen Oper und der französischen Operette im Manhattan zweimal wöchentlich zu pflegen, ist gescheitert. Der Amerikaner läßt sich Opern in irgend einer Sprache vorführen, ohne zu murren; wo es aber gesprochenen Dialog gibt, will er auch etwas verstehen. Diese Hammersteinsche Abteilung ist daher nach Kanada gegangen, wo es mehr Franzosen gibt. Endlich ist auch eine Wagnersche Oper („Tannhäuser") im Manhattan aufgeführt worden, in französischer Sprache und mit ziemlichem Erfolge, dank dem ausgezeichneten Wolfram von Maurice Renaud, der jetzt, neben Mary Garden und Luisa Tetrazzini, die größte Anziehungskraft dieses Hauses geworden ist. — Im Metropolitan hat Dippel mit dem neu-einstudierten „Lohengrin" große Erfolge errungen, nicht zuletzt dank den Chören, die jetzt von Leuten gesungen werden, die ebenso sorgfältig wie die Orchestermitglieder ausgewählt wurden. Unter Toscanini hat auch „Tristan" recht eingeschlagen. Man hört nichts mehr von einer Wagner-Ebbe! Olive Fremstad ist zum erstenmal als Elsa erschienen, und zwar mit Glück, obgleich ihr die Rolle etwas hoch liegt. In „Tosca" hat sie nicht so gut gefallen wie Geraldine Farrar, deren schauspielerisches Talent besonders sich stark entwickelt hat. Enrico Caruso ist wie immer der Hauptmagnet. — Im New Theatre hat die Metropolitan Opera Company besonders mit dem hier seit vielen Jahren nicht gehörten „Zar und Zimmermann" einen Treffer gemacht.

Henry T. Finck

PARIS: Déodat de Séverac, dessen Zweiakter „Le Coeur du Moulin" in der Komischen Oper sehr günstig aufgenommen wurde, läßt die Bauern des heutigen Languedoc ungefähr die gleiche musikalische Sprache sprechen, die der uralte König Arkel und seine melancholische Deszendenz in Debussy's Legendenoper „Pelleas und Melisande" redet. Maurice Magre, der den Text schrieb, ist mehr Moralist als Dichter und hat seinem ziemlich schwachen ländlichen Idyll sogar einen heimatsfeindlichen Abschluß gegeben. Am Schlusse erhebt sich zwar ein ganzes Konzert übernatürlicher Stimmen, die die Heimat verkörpern,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber sie halten den Helden nicht im Dorfe fest, sondern treiben ihn fort, damit er die Tugend seiner Jugendgeliebten, die er als unglückliche Gattin eines andern wiedergefunden, nicht in Gefahr bringe. Der erste Akt schildert umständlich die Rückkehr des jungen Bauern Jacques in sein Dorf, seine Begegnung mit Marie, seine Begrüßung der alten Freunde, das Wiederfinden seiner Mutter, die er als guter Sohn zuerst hätte aufsuchen sollen, und die Entdeckung des alten Müllers, seines Paten, daß Marie und Jacques ein heimliches Stelldichein vereinbart haben. Der zweite Akt spielt auf dem gleichen Dorfplatze bei Nacht. Der alte Müller redet zuerst der jungen Frau und dann ihrem Liebhaber ins Gewissen, damit sich dieser sofort entferne, aber die Mutter kommt dazu und sucht ihn zurückzuhalten, bis endlich die Geister eingreifen und ihn fortschicken. Die beiden Frauen bleiben allein zurück, um sich gegenseitig zu trösten. Das gleiche träumerische Orchestergewoge und das gleiche Harfenglissando, die für Debussy's Bühnenwerk so charakteristisch sind, kehren bei Séverac wieder, die Harfenkünste sogar mit ermüdender Aufdringlichkeit, aber in der Melodik und namentlich in den Chorpartieen, die ziemlich gut bedacht sind, hat der Schüler ein Element hineingebracht, das bei seinem Vorgänger fehlt. Hier folgt er mehr den Lehren Vincent d'Indy's, als denen Debussy's. Eine bedeutende Rolle hat von den Darstellern nur der Sänger des Jacques; ein neuer Tenor namens Coulomb tremolierte zwar zu stark und war im Spiel zu unruhig, brachte aber die gefühlvollen Stellen zu gutem Ausdruck. Zum ersten Male wurde auch das Orchester der Komischen Oper von Hasselmans, dem Gründer der Konzerte, die seinen Namen tragen, dirigiert, und zwar ebenso gut, als seinerzeit von Messager in den ersten Aufführungen von „Pelleas und Melisande". Noch weniger bekannt, als Séverac, war bis jetzt der Tonsetzer Ernest Garnier, dessen zweiaktige „Myrtil" den Abend vervollständigte. Garnier gehört noch zur älteren Schule, die vor allem Wagner verehrt, aber ihn mit Saint-Saëns und Gounod zu verschmelzen sucht. Ein in kleinlichen Effekten aufgehendes, zerfahrenes Orchester ist das hervorstechendste Merkmal dieser Musik, die sich für den antiken Stoff, den Garnier selbst mit Villeroy zusammen bearbeitet hat, wenig eignet. Eine thebanische Artemispriesterin läßt sich zur Liebe verlocken und soll deswegen von ihrem Liebhaber selbst getötet werden. Dieser zieht den Selbstmord vor, den die Priesterin durch das offene Geständnis ihrer Neigung verhindert, und nun erhält die peinliche Situation die ovidianische Lösung, daß sich Myrtil in einen Blumenbusch verwandelt. Der Tenorist Léon Beyle brachte immerhin einen günstigen zweiten Aktschluß zustande. Felix Vogt

PRAG: Bemerkenswert war das Gastspiel von Walter Soomer, dessen gut-bürgerlicher Hans Sachs gefiel. Keine Lorbeeren holte sich in der „Zauberflöte" ein Gastdirigent, Siegfried Niklas-Kempner. Sonst wird im Neuen Deutschen Theater unentwegt Operette gespielt. Auch zwei Operettenpremieren hat es gegeben: „Die Nachbarinnen" von Josef Manas und „Miß Dudelsack" von Rudolf Nelson. Auf eine Opernpremiere warten die ernsten Musiker nun schon lange und werden, wenn man das Repertoire überblickt, noch eine Weile warten können. — Das tschechische Nationaltheater brachte ein Ballet „Auf Freiersfüßen" heraus, dessen Musik nach älteren Musikstücken des Opernchefs Kovařovic zusammengestellt ist. Dieser überaus künstlerischen Arbeit unterzogen sich die Herren Forgeron, Zamrzla und Viscusi, aber der Erfolg entsprach nicht den Erwartungen, die man auf das effektvoll ausgestattete Stück gesetzt hatte. Dagegen griff „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz mit Herrn Benoni und Frl. Slavik durch. — Im Weinberger Stadttheater kam anläßlich eines Gastspiels Franz Navals Leoncavallo's „Zaza" sorgfältig vorbereitet heraus. Dr. Ernst Rychnovsky

SCHWERIN i. M.: Wagners „Tristan" mußte bis zum Jahre 1909 auf seine erste Aufführung in Schwerin warten. Dieser lang verzögerte „Tristan" wurde nun zu einem denkwürdigen und festlichen Ereignis in unserm Theaterleben. Prof. Golther sprach am Mittag des Tages in geistvoller Weise über das Werk, und so fand die Aufführung eine empfängliche Zuhörerschaft, die der aufs sorgfältigste vorbereiteten Wiedergabe unter Willibald Kaehlers Direktion enthusiastischen Beifall spendete. Von den vorzüglichen Mitwirkenden seien hier nur erwähnt: Karl Lang (Tristan), Aline Friede (Isolde), Hans Mohwinkel (Marke). — Die leichter geschürzte Muse kam unter Arthur Meißners Leitung in Werken wie „Bajazzo", „Der arme Jonathan", „Glöckchen des Eremiten", „Zar und Zimmermann" und „Barbier" voll zu ihrem Rechte. Fr. Sothmann

WEIMAR: Eine ganz besondere Freude wurde uns zu Weihnachten durch die Aufführung der Oper „Gunlöd" von Peter Cornelius in der Ergänzung und Neuinstrumentierung von Waldemar von Baußnern bereitet. Bekanntlich ging das „Gunlöd"-Fragment nach dem allzu frühen Tode des Dichterkomponisten in die Hände seines Freundes Karl Hoffbauer über, der sich erbot, das Werk zu vollenden. Anläßlich der im Jahre 1891 stattfindenden Aufführung in Weimar instrumentierte Eduard Lassen diese Partitur teilweise um, ohne die Originalskizzen mit der Hoffbauerschen Bearbeitung verglichen zu haben. Nach der vergleichenden Revision Max Hasses, der auch die Originalskizzen herausgab, hatte man es mit einer Hoffbauer-Lassenschen „Gunlöd" zu tun, und so wurde Waldemar von Baußnern gewonnen, die „Gunlöd" zu vollenden und neu zu instrumentieren. Baußnern hat diese ungemein schwierige Aufgabe in der pietätvollsten Weise gelöst, indem er den Corneliusschen Urtext so gut wie unverändert ließ und geschlossene Sätze und Szenen so vorbereitete, daß der Moment, in dem Cornelius selbst zum ersten Male mit seinem Thema einsetzt, als natürlicher Höhepunkt erkannt werden muß. Auch die polyphone Gestaltung der farbenreichen Instrumentation gründet sich auf die Verwendung der Corneliusschen Reminiszenzmotive in den verschiedensten Modifikationen. Und so ist ein Werk von größter Bedeutung entstanden, des höchsten Lobes wert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bedingt durch die festgefügte Form der Dichtung, bildet auch die Musik geschlossene Sätze durch Verbindungsglieder zusammengehalten. In harmonischer und melodischer Beziehung ist der Einfluß Wagners nicht zu verkennen, trotzdem Cornelius auf das energischste bestrebt war, sich von dem Einfluß des Bayreuther Meisters freizumachen. Dagegen ist die quellende gesunde Melodik überall echt Corneliusisch. Aus dem melodischen Material des ersten Aktes würde ein sogenannter moderner Komponist mit den nötigen Surrogaten mindestens ein abendfüllendes Musikdrama entstehen lassen. Die Aufführung selbst unter der trefflichen Regie von Schirachs und der hingebenden Leitung Raabes bedeutet eine neue Ruhmestat in den Annalen der Geschichte des Hoftheaters. Man hatte weder Zeit und Mühe noch Kosten gescheut, um diesem Werke des gottbegnadeten und seinerzeit mißverstandenen Künstlers gerecht zu werden. Und der Erfolg blieb auch nicht aus. Jubelnder Beifall des ausverkauften Hauses rief die Hauptdarsteller Ucko (Gunlöd), Zeller (Odin), Gmür (Suttung) sowie von Baußnern und Raabe mehrere Male an die Rampe. — Als weitere Weihnachtsgabe, allerdings für die kleinen und großen Kinder, muß ein Märchen „Anemone" von Else Müller-Walsdorf wegen der hübschen, die Märchenstimmung auf das glücklichste treffenden Musik G. Lewins erwähnt werden. — Eine neueinstudierte und zum Teil neuinszenierte Aufführung des „Siegfried" ließ keine richtige Stimmung aufkommen; erst die letzte Szene riß mit fort. — Flotows „Martha" und Suppés „Fatinitza" wurde neues Leben eingehaucht von unserem nicht nur „unten", sondern auch „oben" Bescheid wissenden, alles elektrisierenden Kapellmeister Grümmer. Carl Rorich

WIEN: Die „Meistersinger" neu studiert und szeniert. So kühl, akademisch, eindruckslos dozierend, wie man das Werk bisher kaum jemals hier gehört hat; dazu fast durchaus in übertrieben hastigem Tempo, das die „Lustspiel"-Stimmung erwecken soll und das Gegenteil erreicht; und nicht nur, weil die Sänger unruhig, atemlos und unfrei werden, und weil infolgedessen krampfhafte Anspannung an Stelle froher Sicherheit tritt. Aber es gibt zweierlei Arten von Lustspielheiterkeit: die wirbelnde, leichtfüßige, gewichtlose Beschwingtheit, die zumeist den Franzosen eigen ist, — und die, deren Wesen gerade im Breiten, Gemächlichen, im seßhaften Behagen liegt; und gerade die ist die Heiterkeit der „Meistersinger". Lustig übrigens, was gerade die Verteidiger dieser Aufführung zu ihrem Preise anzuführen haben: daß endlich das Lustspiel zur „Oper" erhoben worden sei, daß es sich endlich herausstelle, wie unwesentlich und mit welchen Längen behaftet die Handlung dieser „Verherrlichung des singenden Dilettantismus im Kleingewerbe" sei. Was bisher als das Wesentliche einer guten Aufführung galt: über Schwächen wegzutäuschen, Längen zu beleben, wirklich oder scheinbar Unzusammenhängendes behutsam zu verknüpfen und ihm das Gepräge des Einheitlichen zu geben — all das scheint von den Anwälten dieser Vorstellung vergessen zu sein, die Schwächen „enthüllt", die niemals zu fühlen waren, Längen, die vormals keiner empfand, dramatische Lücken, wo bisher höchste organische Geschlossenheit bewundert wurde. Nur, daß alle Sophismen nichts helfen werden: keiner von allen, denen das geliebte Werk teuer war, wird sein Gefühl für die „Meistersinger" preisgeben oder auch nur anfechten lassen; keiner wird die Mängel der Wiedergabe auf die Schöpfung übertragen, um ihre letzte Wiener Interpretation zu retten. Sie ist nicht zu retten. Am wenigsten in jenen Teilen, die von der Darstellerin der Eva getragen werden sollen. Diese Darstellerin ist Lucille Marcel, und um ihretwillen wird das „Drama" zur „Oper" umgedeutet. Sie hat eine wundervolle Stimme von seltsam erotischem, flirrendem, schwülem Reiz, dem man sich nicht entziehen kann. Und sie versteht zu singen. Aber sonst, scheint es, hat sie nichts: keine starke, gesunde Empfindung, drängende Wärme, echte Hingabe; alles ist fremdartig kühl, fast unpersönlich. Und was sie nicht zu verstehen scheint, ist: eine Gestalt zu offenbaren, ihre wesentlichen Konturen zu ziehen und diese mit individuellem Leben zu erfüllen. Keine Spur von der schalkhaft-verschlagenen Mädchenhaftigkeit, die nichts kennt, als das eine Ziel, den Geliebten zu erringen, und die unbedenklich, echt weiblich grausam, nicht davor zurückscheut, mit den Gefühlen des teuren väterlichen Freundes und Meisters zu spielen, um zu diesem Ziel zu gelangen; nichts von der traumfrohen Sicherheit, mit der sie dann ihrem Glück entgegenschreitet, nichts von all den Zügen von Innigkeit, Schelmerei, herzhafter Rücksichtslosigkeit und germanischer Anmut, aus denen die Gestalt gewoben ist. Das rein Gesangliche und der sinnliche Klangzauber wunderschön; gewiß. Aber Eva als Vokalise — es ist nicht zu retten. Anders steht es mit dem Walter Stolzing von Erik Schmedes. Er ist noch nicht fertig. Noch zu schwer, düster und massig; und es fehlt noch an Helligkeit und an dem leicht humoristischen Einschlag des ungebärdig Knabenhaften, den Wagner, besonders im zweiten Akt („Geliebter, spare den Zorn!"), deutlich hervorhebt, — an dem Jung-Siegfriedhaften, das doch gerade diesem Künstler so bezwingend gelingt. Kein Zweifel, daß er dahin kommt; daß er die Gestalt des brausenden Sprudelkopfs überzeugender, strahlender und jugendlicher erobern wird, und daß er dann ein vorzüglicher Walter sein wird. Alle Elemente dazu sind da. Die übrigen Leistungen sind bekannt; aber sie alle sind fahriger und gleichzeitig farbloser geworden; Mayrs Pogner ausgenommen und auch Weidemanns Sachs, der aber manchmal in Gefahr ist, überderb und übernuanciert zu werden und die wundervolle ruhige, heitere Überlegenheit mit ihrem Unterstrom von schmerzlicher Selbstbezwingung zu polternder Unrast zu wandeln. Hoffentlich nur eine vorübergehende Gefahr. Aber sie zeigt am deutlichsten, woher alles Übel dieser Vorstellung rührt: aus der Regie. Das alte Lied: niemals ein Gestalten aus der Musik heraus, durch ihre Stimmungen und ihre motivischen und rhythmischen Details bedingt; nicht einmal eines nach den deutlichen Weisungen des Meisters. Sondern ein Gestalten aus der bloßen Dichtung heraus, gegen die Musik, die von dieser Art der Inszene als peinlich retardierend

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

empfunden wird; ein Vollpfropfen mit „Einzelzügen“ äußerlichster Art, niemals aus der Notwendigkeit des Dramatischen gewonnen, sondern „hinzugefügt“, — und oft in grellstem Widerspruch mit dem Sinn des Werks. Das Schlimmste als Beispiel: das „Wach auf!“ Statt der überwältigenden, intuitiv losbrechenden Huldigung, in der sich mit dem Anstimmen des Sachsschen Liedes das bewegt zu dem geliebten Meister vorstürmende Volk vereinigt, ist es hier eine vorbereitete. David (!!) gibt das Zeichen, den Chor zu beginnen, — und so aufmunternd und ungeduldig, als wollte er sagen: „Also fangt doch an! Wir haben's doch zum Namenstag einstudiert!“ Nur daß er nicht während des Ganzen Takt schlägt. Und alle Weihe und Ergriffenheit dieser unerhörten, unwiderstehlichen Eingebung ist rettungslos dahin. Ähnlich am Schluß des ersten Aktes, wo noch immer Lehrbubenschabernack und aufdringliche Ringelreihen um den Singestuhl Sachsens träumerische Nachdenklichkeit angesichts des leeren Stuhls läppisch verstören und unmöglich machen; und hier sprechen die Motive des Orchesters eine so deutliche und beredte Sprache, daß man selbst ohne die ausdrücklichen Vorschriften Wagners einen Mißgriff nicht für möglich halten sollte. Ebenso in der Prügelszene und weiter auf Schritt und Tritt. Auch im bloßen Bühnenbild. Im ersten Akt eine finstere Gruft statt des hellen Kirchenraumes, den die Stimmung gebieterisch erfordert; im zweiten — an sich ganz niedlich hergestellt — eine holperige, dörfliche Straße mit altertümlichen winzigen engen Häuschen, während doch wenigstens Pogners Haus einer der traulich vornehmen Nürnberger Patrizierwohnungen gleichen mußte, — von der Linde kaum etwas zu sehen, und von der ganzen Atmosphäre des Aktes („Der Flieder war's, — Johannisnacht“ im „lieben Nürenberg“) recht wenig zu spüren; die Festwiese sehr lustig und bunt, aber doch auch zu bäurisch, mit den Maibäumen und in ihren grellen, roten Farben. Dazu der würdelos ungeordnete Meisteraufzug, „Nuancen“ wie die nicht fertig gewordene Tribüne und ähnliche Dinge, die vielleicht in einer geschlossenen, lebensstarken Aufführung nicht auffallen würden, die aber hier stören, weil das Wesentliche eben nicht da ist. Das Beste des Abends: die Orchesterleistung unter Weingartner; zwar oft zu laut, in zu wenig breiter Fülle und, wie erwähnt, in den Tempi überhastet, aber doch in einzelnen Stellen von klarster Klangschönheit und reiner Durchsichtigkeit. Bei alledem darf die Arbeit nicht unterschätzt werden, die mit offenbarer Liebe an das Ganze gewendet wurde. Diese unbedingte Überzeugung, das Beste gewollt und geboten zu haben, ist einer der sympathischsten Züge an Weingartner und hat etwas Entwaffnendes, weil man angesichts solcher Überzeugung das Gefühl hat, daß er als geflissentliche Nörgelei empfinden muß, was aus der Liebe zum Werk heraus gesagt wird. Aber seine Fremdheit den dramatischen Dingen gegenüber hat sich kaum jemals deutlicher gezeigt als diesmal, und der Gegenstand, um den es sich handelt, ist wichtig genug, um eine Ausführlichkeit zu rechtfertigen, die der hier gebotene Raum sonst verwehren müßte. — In der Volksoper „Das Tal der Liebe“ von Oskar Straus. Ein großer Erfolg beim Publikum und ein großes Versagen beim Komponisten. Er hat eine musikalische Komödie versprochen und eine Operette geboten, freilich eine ohne die üblichen „Reißer“, aber mit Ausnahme weniger Stellen (eines apart harmonisierten Walzers und eines Duettinos insbesondere), ohne ein musikalisch vornehmeres Niveau erreicht zu haben. Schade. Denn daß Straus Witz, Pikanterie und starke Fähigkeit zur tönenden Karikatur hat, ist sicher, und so möchte man gerade ihm die Gaben zur komischen Oper gern zuerkennen. Aber diesmal hat er keinen Gebrauch von ihnen gemacht. Offenbar arbeitet er jetzt zu rasch und zu flüchtig und unterschätzt die Schwierigkeiten, die gerade in diesem Genre zu überwinden sind. In seinen „Lustigen Nibelungen“ steckt zehnmal mehr Stilgefühl als in seinem neuen Werk; von der Drastik des Ausdrucks und der Fülle an drolligen musikalischen Aperçus ganz zu schweigen. Hoffentlich sammelt Straus seine Kräfte bald zu einem wirklichen Musiklustspiel, zu einer aus echter innerer Heiterkeit mit Notwendigkeit heraus musizierten Komödie. Er hat hier wirklich ein Versprechen einzulösen, und er dürfte zu jenen zu gehören, die nicht gern enttäuschen, — sich selber noch weniger als andere.

Richard Specht

KONZERT

AACHEN: Im zweiten Abonnementskonzert brachte Schwickerath das Requiem von Verdi mit den Damen Noordewier und de Haan, den Herren Gentner und van Hulst gut vorbereitet und wohlgefeilt, so daß die Wirkung ersichtlich war. Im dritten Konzert spielte Arrigo Serato mit künstlerischem Verständnis Brahms' Violinkonzert. Bruckners Romantische Symphonie wurde von Schwickerath sehr fein und schwungvoll herausgebracht. Das vierte Konzert bedeutete für die Aachener eine Sensation, für Schwickerath eine große Ehrung seines so erfolgreichen Wirkens. Der Pariser Komponist Reynaldo Hahn hat eine große Chorszene „Prométhée triomphant“ (Dichtung von Reboux) für Soli, Chor und Orchester geschrieben, die hier zur ersten deutschen Aufführung gelangte. Den deutschen Text verfaßte Otto Neitzel. Prometheus haftet am Felsen in Schmerzen und Qual. Zeus und die übrigen Götter besuchen ihn im unwirtlichen Kaukasus, da die Menschen seit dem Geschenke des Lichtes durch Arbeit sich frei von den Göttern machen. Prometheus soll ihnen das Licht nehmen und sie wieder willfährig machen. Doch dieser ist nicht umzustimmen. Jupiter verflucht ihn auf immer, die Menschen jedoch nahen sich ihm in immer größeren Scharen, ihn umjubelnd als Befreier und Retter. Der Dichtung liegt ein geistreicher Gedanke zugrunde, der jedoch ohne Tiefe weiter gesponnen wird. Hahn ist Schüler Massenet's und nicht unwert seines Lehrmeisters Wagner, den die Franzosen bekanntlich seit einiger Zeit entdecken. Man hat den Eindruck, daß er im Aufbau der Chöre selbständig vorgeht und Chor sowie Orchester vortrefflich disponiert. Der polyphone Schluß des Ganzen brachte ihm denn

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch ehrlichen Beifall und ermunternde Zurufe. Die Figur des Prometheus ist durch charakteristische Motive scharf und bedeutend gezeichnet, wogegen Jupiter zu deklamatorisch geraten ist. Aus der Schar der Solisten (acht an der Zahl) ragte Walter Soomer als stimmgewaltiger Held über alle weit hinaus. Die Aufführung erfordert einen großen Orchesterapparat und einen bestgeschulten Chor, wie ihn Schwickerath in unermüdlicher Arbeit sich gezogen. Joseph Liese

AMSTERDAM: Mit außergewöhnlicher Begeisterung wurde hier das Werk Felix Nowowiejski's „Quo vadis" aufgenommen, dessen zweite Aufführung durch den Christlichen Oratorienverein der Komponist selbst leitete. An hervorragenden Schönheiten seien hervorgehoben der wirksame Einleitungschor „Der Götter Zorn", der eindrucksvolle Männerchor „Wir sah'n den Kaiser", der glänzende Prätorianer-Marsch mit dem Chor „Heil ihm" und der überwältigende Schlußchor mit der meisterhaften Fuge und Doppelfuge. Unter den Solisten ragte besonders Tilia Hill hervor, deren prächtige Stimme selbst in den stärksten Ensembles zu ihrem Recht kam. Martin Oberdörffer hatte schöne Momente, doch ließ sein Bariton für die Petrus-Partie, sowie der Baß des Herrn Caro (Utrecht) an Kraft zu wünschen. Das durch den Dirigenten des Christlichen Oratorienvereins Johan Schoonderbeek vorzüglich vorbereitete Werk hatte einen stürmischen Erfolg. — Zum ersten Male in Niederland erschien der Pianist Télémaque Lambrino und erspielte sich einen schönen Erfolg, der ihn veranlaßte, noch ein zweites Konzert folgen zu lassen. Hans Augustin

ANTWERPEN: Aus der großen Zahl der Konzerte sind besonders hervorzuheben die der Gesellschaft Nouveaux concerts, von denen das erste uns mit Bruckners vierter Symphonie bekannt machte. Trotz der hervorragenden Interpretierung durch den gewandten Wiener Kapellmeister Materna wollte die Kost dem Publikum nicht recht munden; es interessierte sich mehr für Godowskys genialen Vortrag Chopin'scher Stücke. Im zweiten Konzert zeigte das Berliner Klingler-Quartett solche Qualitäten, daß man es getrost schon heute neben unsere besten Vereinigungen stellen kann. — Eine Aufführung des „Messias" durch den Verein für Kirchenmusik zeigte Chor und Orchester unter Leitung Ontrop's in bester Verfassung. Von den Solisten bot George A. Walter (Berlin) das Hervorragendste, der im übrigen in letzter Minute für die indisponierte Sopranistin die ganze Partie übernahm und tadellos durchführte. — Die Deutsche Liedertafel brachte als Novität für Belgien Wolf-Ferrari's „Vita nuova". Das Werk erzielte trotz vorzüglicher Sololeistung Steiners (Wien) und gut disziplinierter Chöre unter Felix Welcker keinen sonderlichen Erfolg; einfache Männerchöre und solche für gemischten Chor, sowie fein empfunden vorgetragene Lieder durch den genannten Bariton fanden weit mehr Gefallen. — In Einzelkonzerten zeigte Frau Bruckwilder schöne Stimmittel, unser einheimischer Violinist Walther seine hohe technische Meisterschaft.
A. Honigsheim

BERLIN: Der fünfte Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß begann mit der „Oberon"-Ouvertüre und schloß mit Beethovens Eroica, die der Dirigent mit oft befremdenden Biegungen des Zeitmaßes spielen ließ. Zwischen Weber und Beethoven stand eine Novität, die Symphonie in F vom Grafen Hochberg. Entgegen seiner früheren einfacheren Art, in der er sich natürlich gab, scheint sich der Tonsetzer der moderneren Ausdrucksweise nähern zu wollen, und das ist ihm nicht recht geglückt; es klingt überall, als ob er sich nicht darin heimisch fühlte. Schon in der Anordnung der Sätze, im Aufbau vermißt man den symphonischen Stil. Im Orchester werden die Blasinstrumente bevorzugt, aber schön klingt es nicht, wie sie behandelt sind. — Ein italienischer Komponist Giacomo Setaccioli brachte mit den Philharmonikern eine Reihe Orchesterwerke zur Aufführung: eine symphonische Dichtung „Gaulos Tod" (aus dem Ossianschen Sagenkreise), ein Klavierkonzert, dessen Solopartie von Filippo Ivaldi gespielt wurde und eine Romanze für Streichorchester. Recht materiell klang das Orchester, in dem ein Quartett von Saxophonen und Flügelhörnern der Musik einen soldatischen Anstrich gab; man fühlte sich nicht in die schottischen Hochlande, sondern auf ein Paradefeld versetzt. Tiefer in der Stimmung griff das Konzert in cis und besonders die Romanze mit ihrer interessanten Harmonik. Als Dirigent zeigte der Italiener Sicherheit und Temperament. — In der Philharmonie dirigierte Nikisch ein Extrakonzert mit ausschließlich Beethovenscher Musik: Ouvertüre zu Prometheus, das Klavierkonzert in c, von Max Pauer sehr klar, wenn auch etwas zu glatt gespielt, und die neunte Symphonie, in deren Finale der Philharmonische Chor und das Quartett Tilly Cahnbley-Hinken, Paula Weinbaum, Felix Senius und Thomas Denis mitwirkten. — In der Singakademie wurde Bachs Weihnachtsoratorium unter Georg Schumanns Leitung wiederaufgeführt. Von den Solisten zeichnete sich Else Schünemann (Alt) aus, der ja allerdings die weitaus dankbarste Partie zufiel. Die andern Stimmen waren mit Eva Leßmann, George A. Walter und Felix Lederer-Prina besetzt. Vortrefflich sang der Chor und spielte das Philharmonische Orchester, namentlich die erste Trompete er freute durch die Sicherheit und den Wohlklang selbst in der hohen Lage. — Aus Köln war einmal wieder Fritz Steinbach nach Berlin geholt worden, um an der Spitze der Philharmoniker ein Orchesterkonzert zu dirigieren. Das Programm enthielt von Brahms die Haydn-Variationen und die Symphonie in e, von Beethoven die „Coriolan"-Ouvertüre und das Violinkonzert mit Franz von Vecsey. Wir kennen ja zur Genüge die energische, oft geradezu derbe Orchesterführung Steinbachs, wie das technisch saubere, manchmal zu sentimental angehauchte Geigenspiel des einstigen Wunderknaben — etwas Neues enthüllte uns der Abend nicht.
E. E. Taubert

Zwei Lehrer des Sternschen Konservatoriums konzertierten gemeinsam mit dem von ihrem Direktor Gustav Hollaender geleiteten Philharmonischen Orchester: der Pianist Paul Lutzenko und der Geiger Alexander Fiede-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mann; ersterer ist ein hervorragender Techniker, aber wenn er auch mit viel Schmiß Liszts A-dur Konzert vortrug, so hatte man doch den Eindruck, daß dessen poetischer und geistiger Inhalt nicht völlig erschöpft sei. Auch der Geiger, dessen Ton einschmeichelnd ist, will in erster Linie als Virtuos beurteilt sein; das bezeugte die Wahl seines Programms, das aus dem ersten Konzert von Vieuxtemps und der Wieniawskischen „Faust"-Phantasie bestand; in dieser wollte ihm nicht alles glücken. — Alexander Schmuller, dessen Spiel schon im Vorjahre aufgefallen war, gehört jetzt unstreitig zu den besten Geigern; vor allem spielt er mit einer ergreifenden Innerlichkeit und mit feinstem musikalischen Geschmack. Was er aus Regers undankbarem und kolossal schwierigem Konzert, das er übrigens auswendig spielte, herausholte, war im höchsten Grade bewunderungswürdig. Indem ich auf meine Besprechung dieses monströsen Werks im 30. Bande S. 305 verweise, möchte ich nochmals betonen, daß eine Umarbeitung und vor allem Verkürzung dieses mehr als eine Stunde dauernden Konzerts im Interesse der in dem unter allerlei Schlacken verborgenen Edelsteine dringend notwendig wäre. Nicht vorteilhaft war es meines Erachtens, daß der Komponist selbst das Philharmonische Orchester leitete; auch bei der Direktion des Beethovenschen Konzerts, das Alexander Schmuller trotz bemerkbarer Ermüdung höchst achtbar interpretierte, zeigte Reger, abgesehen von Willkürlichkeiten, zu wenig Neigung, den Solisten zu unterstützen. — Dies versteht Dr. Kunwald, der ständige Dirigent der Philharmoniker, ganz ausgezeichnet! Man konnte dies wieder einmal so recht in dem Konzert der Geigerin Irma Saenger-Sethe wahrnehmen. An Kraft und Großzügigkeit hat deren Spiel sehr gewonnen, vor allem blieb sie selbst dem Brahmsschen Konzert in geistiger Hinsicht nichts schuldig; man konnte infolgedessen über kleine technische Unebenheiten hinwegsehen; vor allem darf die Künstlerin in dem Bestreben, einen möglichst großen Ton zu erzielen, ihr Instrument nicht gar zu hart anfassen. — Nicht gerade vorteilhaft führte sich hier der Geiger Waclaw Grudzinski ein, den Fritz Lindemann am Klavier begleitete. Sein Ton ist zu klein, seine Technik nicht zuverlässig genug, um den von ihm mit Vorliebe gewählten Virtuosenstücken völlig gerecht zu werden. — Mit Freuden erinnere ich mich der ausgezeichneten Leistungen des Fitzner-Quartetts. Nach mehrjähriger Pause erschien es wieder einmal hier; seinem Führer Rudolf Fitzner stehen jetzt die Herren Weißgärber, J. Czerny und J. Walther zur Seite. Zwischen Haydns „Kaiser-Quartett", dessen Variationensatz ideal schön gespielt wurde, und dem in c-moll von Brahms, mit dessen Vortrag Fitzner schon früher exzelliert hatte, gelangte die noch ungedruckte fünfsätzige „Romantische Serenade" von Jan Brandts-Buys hier erstmalig zur Aufführung. Auch ohne die exquisit feine, denkbar vollendete Wiedergabe würde dieses durchaus eigenartige Werk sicherlich dieselbe begeisterte Aufnahme gefunden haben; sicherlich wird es den Namen des Komponisten in weiten Kreisen bekannt machen. Er zeigt sich darin als ein selbständig denkender und fühlender Komponist. Melodieen von berückendem sinnlichen Reiz und etwas fremdartiger Färbung sind ihm in großer Fülle eingefallen; dabei hat er einen ausgesprochenen Sinn für aparte Klangwirkungen, nicht bloß in dem vierten, „Szenen" betitelten Satz. Mit Recht hat er diese Serenade, in der der Bratsche eine besonders dankbare Rolle zugewiesen ist, den Beinamen „romantisch" zugelegt. Hoffentlich findet sie recht bald einen Verleger, obwohl sie sich von dem herkömmlichen Quartettstil ziemlich entfernt hält.

Wilhelm Altmann

Ein außerordentlicher Erfolg war Siegmund von Hausegger mit der Leitung des 10. Symphoniekonzerts des Blüthner-Orchesters beschieden. An Beethovens „Vierter", der „Faust"-Ouvertüre von Wagner und dem „Tasso" von Liszt bewährte er sich als eine Persönlichkeit von scharf ausgeprägter Eigenart, die das Orchester zu ungewohnt guten Leistungen zu zwingen verstand. Seine von überlegener Intelligenz und zugleich von tiefem Empfinden getragenen Darbietungen schufen einen hohen künstlerischen Genuß. Frau Gre Ansorge spielte das Klavierkonzert c-moll von Saint-Saëns in feiner Ausarbeitung, sehr korrekt, wenn auch im Vortrag etwas allzusehr zurückhaltend. — Das 4. Frischen-Konzert, ein Wagner-Abend, brachte u. a. eine ansprechende Wiedergabe des „Siegfried"-Idylls.

Willy Renz

Der „Verein zur Förderung der Kunst" hatte u. a. zwei Szenen aus der vieraktigen Oper: „Ein Wintermärchen" von Balduin Zimmermann aufs Programm gesetzt, nämlich den Schluß des zweiten und den des vierten Aktes. Eine Oper nach zwei kurzen Bruchstücken, die zusammen etwa eine halbe Stunde dauern, zu beurteilen, ist eigentlich unmöglich. Dazu mußte hier das Klavier das Orchester vertreten, dessen Farbe vieles erst ins rechte Licht stellt. Unter diesen Umständen kann ich nur berichten, daß einige Episoden poetisch empfunden zu sein scheinen, andere durch allzu leichten, fast operettenmäßigen Charakter einen empfindlichen Kontrast dazu bilden. Ähnlich steht es um die Deklamation. Mitunter schwingt sich der Komponist in höhere Regionen auf, um gleich darauf durch sehr gequälte Tonfolgen unnatürlich zu wirken. Im Rahmen der Bühne dürfte der allgemeine Eindruck ein viel günstigerer sein. Übrigens waren tüchtige Kräfte zur Wiedergabe gewonnen, besonders der Tenorist Paucho Kochen zeichnete sich durch frische Stimme und guten Gesang aus. — Der Violinist Bernhard Dessau und der Pianist Moritz Mayer-Mahr spielten an ihrem zweiten Kammermusikabend nur Werke von Beethoven in zwar sehr musikalischer, aber nicht gerade inspirierter Weise. Die zwölf Variationen über „Will der Herr Graf" aus Mozarts „Figaro" der Vergessenheit zu entreißen, liegt kein zwingender Grund vor. — Die Pianistin Frieda Reher bewährte sich vorzüglich im Klavierquartett op. 25 von Brahms. Jedenfalls übten auf ihre Leistung die ausgezeichneten Mitwirkenden (des Klingler-Quartetts) erheblichen Einfluß aus, denn in den Solovorträgen (zwei Rhapsodieen von Brahms) stand sie durchaus nicht auf derselben Höhe. Hier waren die Tempi überhastet, der Ausdruck unpoetisch, die ganze Gestaltung lahm. — Der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pianist Ludwig Breitner befriedigte nur durch saubere Technik und hübschen Anschlag. Er spielt häufig unrhythmisch. Im Ausdruck überschreitet er nie das Mittelmaß. Mit dem tüchtigen Geiger Harry Weisbach spielte er eine Schumannsche Sonate recht nüchtern, mit dem Cellisten Heinrich Grünfeld die Sonate op. 6 von Richard Strauß etwas temperamentvoller, obgleich er auch hierbei eigentlich mehr eine Begleiter-Rolle innezuhaben schien.

Arthur Laser

Simeon Maykapar hatte sich mit der Hammer-Klaviersonate zuviel zugemutet. Technisch ist er ihr nicht gewachsen, musikalisch auch nicht immer ganz, wiewohl mir Einzelheiten im Adagio gefielen.

Alfred Schattmann

Lilla von Mukulowska (Klavier) und Dr. Raimund Halatschka (Gesang). Die Pianistin ist weder technisch noch geistig reif genug, um sich öffentlich hören zu lassen. Das zeigte sich am meisten bei der Schumannschen Sonate. Ihr Partner, ein Baßbariton von außerordentlichem lyrischen wohllautenden Material, sang, wenn auch intelligent, doch zu sorglos Lieder von Loewe — als ob er sagen wollte: Ihr kennt ja das schöne Lied, wozu soll ich mich sonderlich bemühen? Und doch besitzt dieser Sänger viel mehr als er hergab. — Ilonka von Pathy (Klavier) macht zwar gleichfalls den Eindruck, als habe sie sich beim Lehrer ein Programm zusammengespielt, doch weist sie bereits eine erstaunliche Geläufigkeit auf und nimmt mit ihrem sehr noblen Anschlag den Hörer bald gefangen. Daß ihr Stücke mit einem bedeutenden Inhalt noch nicht gelingen, kann man bei ihrer Jugend begreifen, doch muß man es nichtsdestoweniger nachdrücklichst konstatieren. — Leopold Schmidt hielt einen Vortrag über Johannes Brahms. Mit liebevoller Wärme trat er für diesen Meister, den er als Menschen und Musiker zu kennzeichnen versuchte, ein. Er hob mit Recht die Treue gegen seine Sendung (die er darin erblickte, das Gebiet der Kammer- und der Vokalmusik auszubauen; Brahms hätte auch zahlreiche Opern schreiben können, meinte der Redner, aber die Oper sei Wagners Aufgabe gewesen), den tiefen Ernst seines Lebens, seine Naturliebe und seine hohe Sittlichkeit hervor. Den Musiker bezeichnete er als einen großen Rhythmiker, als einen innerlichen Bereicherer der Harmonie und vor allem als einen höchst eigenen Melodiker. Er sei modern wie Wagner und Strauß und in gewissem Sinne ein Zukunftsmusiker, aber durchaus maßvoll und schön. Der ernste Grundton seiner Werke schade seiner Popularität, mache ihn aber gerade uns modernen Menschen besonders lieb. Mit einem Zitat von Oscar Wilde, das das Leid als das einzige wahre Sein, als die einzige Wirklichkeit deutet, schloß der anregende Vortrag. Nun kann man gegen Wilde Nietzsche anführen, der da sagt: „Weh spricht: Vergeh! Doch alle Lust will Ewigkeit." Aber das ist eine schwierige Frage. Auch über Brahms kann man etwas anderer Meinung sein. Er muß zwar unbedingt als der letzte Klassiker angesehen werden, der geniale Zug und die blut- und mutgetränkte Ader aber (wenn man an Beethoven und Bach denkt) muß ihm gerechterweise abgesprochen werden. Das besagt viel. Zuviel Wille und zu große Scheu vor dem Leben spricht gegen Genie.

Arno Nadel

Cläre La Porte-Stolzenberg besitzt eine recht geschmeidige Stimme, die in der Mittellage nur etwas matt klingt und daher trotz kraftvoller Höhe nicht ansprechen wollte. Alice Ripper spielte in demselben Konzert u. a. die „Wanderer-Phantasie"; einen Fortschritt vermochte ich in ihrem Spiel nicht zu entdecken. — Das Konzert von Ingo Simon und Eleanor Cleaver-Simon hinterließ keine guten Eindrücke: Frau Simon besitzt schon sehr verbrauchte und Herr Simon recht untaugliche Stimmittel. Max Vogel

Der Pianist Richard Burmeister präsentierte sich mit Bearbeitungen fremder sowie mit eigenen Kompositionen. Um es gleich zu sagen, mit einigem äußerlichen Geschick. Er ist beileibe kein Eigener, versteht sich aber auf recht drastische Wirkungen und bringt dank gründlicher Literaturkenntnis, namentlich Liszts und Saint-Saëns', eine immerhin effektvoll gemachte Musik zustande, die in ihrem „Ausputz" dem Geschmack der wenig Kundigen so sehr entgegenkommt. — Margarethe Gille steckt noch zu sehr im Banne des Erlernten. Brav und nüchtern, bietet ihr Spiel etwa den Anforderungen Genüge, die an eine Klavierlehrerin für die „mittlere Stufe" zu stellen sind. Um die „Kreisleriana" z. B. befriedigend wiederzugeben, bedarf es doch weit intimerer Kenntnis Schumannschen Wesens. — Ganz vortrefflich führte sich das Triester Streichquartett ein. Die Herren Jancovich, Viezzoli, Dudovich und Baraldi zeigten ein Ensemble, das durch Plastik, Tonschönheit, Präzision und Verve besticht. Gelang schon das c-moll Quartett von Boccherini wunderschön, so beansprucht der liebevolle Eifer, mit dem Beethovens op. 18 No. 3 und Brahms' in a-moll exekutiert wurden, Worte besonderer Anerkennung. Arbeiten die Herren auf diesem von ihnen so verheißungsvoll eingeschlagenen Wege weiter, so werden wir in absehbarer Zeit in dieser Vereinigung ein Quartett besitzen, das sich getrost an die größten Aufgaben der einschlägigen Literatur wagen darf und soll. Gustav Kanth

Das Marteau-Becker-Quartett begann seinen zweiten Kammermusik-Abend mit einer Novität von Leander Schlegel (G-dur Quartett), der niemals ein Erfolg beschieden sein wird, da der Komponist uns in seinem Werk nichts zu sagen weiß, wenn auch seinem technischen Können und den nach Art Regers angewandten satztechnischen Künsten die Anerkennung nicht versagt sein soll. Einige glücklichere Einfälle verschwanden fast in dem ewigen Stimmungseinerlei der Sätze, so daß dem Publikum erst mit der herrlichen Wiedergabe von Schuberts c-moll Allegro und Beethovens Harfenquartett künstlerische Genüsse geboten wurden. — Die Koloratursängerin Adele Csurgay wußte in der Arie aus der „Traviata" durch ihre große Gesangstechnik zu interessieren, in anderen Liedern zeigte sie jedoch wenig musikalisches Verständnis. Vor allen Dingen wäre ein gründlicheres Erfassen der deutschen Texte notwendig, ehe sich Fräulein Csurgay wieder mit Liedern deutscher Meister vorstellen darf. — Über das Konzert von Lotte Krause und A. Hufeld ist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur zu berichten, daß die Sängerin in jeder Hinsicht noch Anfängerin ist und der Pianist an diesem Abend leider völlig versagte.

Georg Schünemann

BRESLAU: Das fünfte Abonnementskonzert des Orchestervereins führte den Hörer aus Italien über Rußland und Frankreich nach Deutschland. Auf die heute schon etwas länglich anmutende symphonische Phantasie „Aus Italien" von Richard Strauß folgte das neue Violinkonzert a-moll op. 82 von Glazounow, darauf zwei Werke von Saint-Saëns („Totentanz" und Rondo capriccioso) und als Programmabschluß die „Tannhäuser"-Ouvertüre. Georg Dohrn bewährte sich aufs neue als ausgezeichneter Führer des Orchesters und verhalf namentlich dem „Totentanz" und der „Tannhäuser"-Ouvertüre zu rauschendem Erfolge. Konzertmeister Behr spielte schlackenlos rein und mit zutreffendem Ausdruck das Violinsolo. Mit dem Vortrag des Glazounow'schen Werkes errang die Geigerin May Harrison die Sympathieen des Publikums im Sturm. — Das sechste Abonnementskonzert, das der Orchesterverein im Bunde mit der Singakademie veranstaltete, brachte eine Aufführung von „Paradies und Peri", die unter Leitung Dr. Dohrns tadellos vonstatten ging. Die Soli sangen Frau Lauprecht-van Lammen (Sopran), Margarete Loewe (Sopran), Agnes Leydhecker, die durch die warmherzige und intelligente Durchführung der Altpartie angenehm auffiel, Paul Reimers (Tenor) und Hans Hielscher (Baß). — Im dritten Kammermusik-Abend des Orchestervereins vermochte nur das Klaviertrio C-dur op. 87 von Brahms die Aufmerksamkeit dauernd zu fesseln. Die beiden übrigen Nummern des Programms (Sonate für Violine und Klavier von Mozart — No. 10 der Petersschen Ausgabe — und Streichquartett G-dur op. 161 von Schubert) fielen gegen das vorausgegangene Werk erheblich ab, obwohl nach dem Engagement des Geigers Alfred Wittenberg unsere Kammermusikverhältnisse in beneidenswert guter Verfassung sind und neben dem genannten Geiger auch die Herren Dohrn (Klavier), Hermann Behr (2. Geige), Paul Hermann (Bratsche) und Josef Melzer (Cello) ihre Schuldigkeit in vollstem Maße taten. — Viel bemerkt wurden der Liederabend unserer einheimischen Sängerin Maria Freund und der Klavierabend Lamonds, der diesmal nicht ausschließlich Beethoven spielte, sondern mit einem gemischten Programm aufwartete. — Eine gute Entwickelung nimmt der hiesige Harmoniumverein, der kurz vor dem Weihnachtsfeste ein Konzert veranstaltete. — Vor einem kleinen Publikum spielte der Pianist Richard Singer; außerordentlichen Zuspruch fand dagegen das Konzert des Spitzerschen Männergesangvereins (Hugo Fiebig).

J. Schink

DORTMUND: Georg Schumann beherrschte als Komponist das zweite Hüttnersche Solistenkonzert. Er leitete die Ouvertüre zu einem Drama, die Variationen über ein lustiges Thema und eine fünfsätzige Serenade und zeigte sich in diesen Werken mit ihrer raffinierten, auch vor unangenehmen Härten nicht zurückschreckenden Orchesterbehandlung als ein ganz Moderner. Berta Moulin-Berg sang seine melodischen „Mädchenlieder" mit vielem Beifall, und Georg Schumann spielte mit künstlerischem Nachschaffen das a-moll Konzert seines großen Namensvetters. Sein oft mit überraschender Situationsmalerei ausgestattetes neues Chorwerk „Sehnsucht" kam nebst Brahms' „Nänie" im zweiten Musikvereinskonzert unter Janssen zu glänzender Wiedergabe. Fritz Volbach durfte für seine neue Symphonie in h-moll mit recht humoristischem Scherzo und einem an den alten Kirchenstil sich anlehnenden gesangreichen Adagio wohlverdiente Ehren persönlich in Empfang nehmen. Julia Culp verhalf einer Anzahl Lieder von Schubert, Brahms und Wolf zu vollendetem Vortrag. — Der Chor der Musikalischen Gesellschaft zeigte in schwierigen vier- bis siebenstimmigen Chören von A. Becker, A. Ritter und Vierling, sowie in Brahms' „Deutschem Requiem" unter Holtschneider seine große Leistungsfähigkeit, und Tilly Cahnbley-Hinken bewährte als Liedersängerin ihren gefestigten Ruf. — In einem Konzert des Lehrer-Gesangvereins errang die Uraufführung von Othegravens „Bauernaufstand" mit seiner naturgewaltigen Schilderung großen Beifall.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Das dritte Hoftheaterkonzert der Serie B vermittelte uns die Bekanntschaft mit Karl Flesch, der sich als ein Geiger von den hervorragendsten Eigenschaften erwies. Beethovens erste Symphonie und die „Egmont"-Ouvertüre wurden unter Adolf Hagens Leitung natürlich mustergültig gespielt — aber im ganzen ist dies doch kein Programm für ein modernes großes Konzertinstitut. Leider ist die Abneigung der Königlichen Kapelle gegen mühsame Proben stärker als ihr Bewußtsein der Ehrenpflicht, in jedem der wenigen Hoftheaterkonzerte eine Neuheit oder mindestens bemerkenswerte Neueinstudierung zu bringen. Pflicht der Kritik ist's, dies immer wieder zu betonen, damit die Dresdener Hoftheaterkonzerte nicht ins Hintertreffen geraten. — Das Festkonzert, das der Musikpädagogische Verein aus Anlaß seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens veranstaltete, war durch zwei bedeutsame Manuskriptkompositionen bemerkenswert: eine köstlich klare, in Erfindung und Form mühelose und die elegischen und komischen Klangeffekte der Besetzung voll ausnützende Sonate c-moll für Viola alta und Klavier von Felix Draeseke sowie ein Klaviertrio fis-moll von Percy Sherwood, das trotz vielfacher Breiten durch interessante Arbeit und Klangschönheit erfreut. Einen ganz besonders herzlichen Erfolg hatte Hermann Scholtz als Pianist und Komponist mit wertvollen Klavierstücken, und Lieder von Bertrand Roth und Otto Urbach fanden, von Minnie Nast gesungen, vielen Beifall. — Die Schwestern Helene und Eugenie Adamian bewährten sich in einem eigenen Konzert wieder als temperamentvolle und technisch hochentwickelte Klavierkünstlerinnen, doch machte sich diesmal bei beiden ein harter, oft geradezu stechender Anschlag bemerkbar, dem auch eine auffallende Empfindungslosigkeit des Vortrags entsprach. — Das Petri-Quartett erzielte mit einem Streichquartett d-moll von Ferruccio Busoni keinen nachhaltigen Eindruck, da das Werk in der Erfindung wenig originell ist und in den einzelnen Sätzen nicht genug

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gedankliche Konzentration aufweist. Dagegen gefiel das Quartett D-dur von Paul Juon sehr. Dies ist eins derjenigen Erstlingswerke, durch die der Komponist einst so große, später leider nicht voll erfüllte Hoffnungen erweckte; es klingt prachtvoll und ist an Melodik ebenso reich wie apart in der Harmonik und Rhythmik. — Der Pianist Sandor Vás ist zweifellos ein vielversprechendes junges Talent, aber noch nicht Eigenpersönlichkeit genug, um einen ganzen Abend, zumal mit so anspruchsvollem Programm, ganz allein zu bestreiten. — Eine tüchtige Klavierspielerin, der es nur noch ein wenig an rhythmischer Prägnanz mangelt, ist Luise Gmeiner, die mit dem Bariton Hermann Hintz ein Konzert gab. F. A. Geißler

ESSEN: Während der Evangelische Kirchenchor unter Gustav Beckmann mit einer choristisch sehr schönen Wiedergabe des „Judas Maccabäus" eine Händelfeier beging, erklang im Musikverein unter Witte das „Verlorene Paradies" von Bossi. Bei dem glänzenden Apparat blieb die äußerliche Wirkung des Werkes nicht aus. Mitglieder des Averkampschen Chores sangen aus der Höhe die Stimme Gottes, Anna Stronck-Kappel die Sopran-, Alexander Heinemann die Baritonpartie. Auch der Musikvereinschor war frisch, wenn auch nur wenig abgetönt. Das alles konnte aber nicht darüber wegtäuschen, daß der Stoff der Musik nicht bedarf, und deren Wirkungen mit dem, was Bossi hätte geben müssen, wenig gemein haben.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Die beiden Dezemberkonzerte der Museumsgesellschaft brachte uns als massive, aber wenig erfreuliche Novität den wohlvorbereiteten, ausgiebigen „Symphonischen Prolog" op. 108 von Max Reger unter Willem Mengelbergs souveräner Leitung. Das erste der genannten Konzerte bot im übrigen die „Holländer"-Ouvertüre, die alles andere weit hinter sich ließ, französische Tonkunst und Raoul Pugno als gewiegten, trefflichen Solisten; das zweite dirigierte — in Vertretung des in Rußland gastierenden Herrn Mengelberg — Max Schillings. Er brachte Beethovens Achte zu gewissenhafter Wiedergabe, ging dann mit Siebenmeilenstiefeln zu moderner Tonkunst über, dirigierte den Straußschen „Till Eulenspiegel", das Stimmungsbild des Fauns-Nachmittags von Debussy und holte sich mit dem klangvollen Vorspiel und Erntefest aus seinem „Moloch" einen wohlverdienten Sondererfolg. Solistisch wirkte Julia Culp mit Brahms und Schubert sehr eindringlich. — Eine andere ernste Sängerin mit ähnlichem Programm und reicher Vortragsgabe brachte der sechste Kammermusikabend der gleichen Gesellschaft in Ilona Durigo, ausgezeichnet begleitet von Henri Pusch. Weiterhin wirkte Otto Neitzel als klar gestaltender, aber wenig erwärmender Pianist mit. Mozart lag ihm offenbar am besten; Chopin weniger. Doch auch Elly Ney, die Chopin einen ganzen Abend widmete, sagte uns mit ihrer vehementen Auffassung diesmal weniger zu. — Ganz anders, zwar auch sehr temperamentvoll, aber doch viel künstlerischer und urwüchsiger wirkte Alfred Höhn, der zukunftfrohe, reichbegabte junge Pianist, jetzt Lehrer am hiesigen Hochschen Konservatorium. — Schließlich sind noch zwei Abende unserer viel zu reich gesäten Kammermusik zu erwähnen, weil sie Interessantes boten: das verdienstvolle Hock-Quartett brachte Hugo Wolfs gehaltvolles, in sich versunkenes d-moll Quartett und Bruckners symphonisch geartetes Streichquintett (F-dur) zu guter Aufführung, letzteres erstmalig in Frankfurt. Beide machten tiefen Eindruck. Das Quartett Rebner brachte uns Georg Schumann, der selbst gekommen war, um tüchtigen, gut gearbeiteten Kompositionen von sich zur Wiedergabe zu verhelfen, und neue Lieder von Bernhard Sekles, für deren unleugbar vorhandene Eigenart wir uns jedoch beim allerbesten Willen nicht erwärmen konnten.

Theo Schäfer

GENF: Stavenhagen wählt die Programme unserer Orchesterkonzerte als Künstler und Erzieher. Als ob er die Entwickelung unserer Instrumentation in nuce zeigen wollte, stellt er in wohlgelungenen Aufführungen Beethovens klassische Orchestrierung (zweite und vierte Symphonie) neben Berlioz', des Reformators, klare, kräftige Tonsprache („Harold in Italien"). Wie der Gotiker, der Farbe gegen Farbe kräftigst kontrastieren läßt, steht Berlioz dann wieder neben Wagner, dem fein mischenden, füllenden, „tonigen" Venezianer der Renaissance. Darauf wieder Liszts „Tasso". Sollte bewiesen werden, daß Liszt in der Art zu instrumentieren mit Berlioz mehr gemein hat, als mit Wagner? Am ersten Abend spielte Felix Berber das Konzert von Thomassin mit so viel Wärme und brachte das Werk durch sein feines musikalisches Verständnis in so einheitlicher Wirkung, daß man des ausführenden Künstlers wegen auch die Komposition dankend annahm. Am zweiten Abend hörten wir Riccardo Vinés das Konzert von Rimsky-Korssakoff spielen. Vinés hat viel Geschmack und eine tadellose Technik. Die dritte Symphonie von Mahler bildete den Höhepunkt der bisherigen Konzerte. Besonders die Wiedergabe des weihevollen letzten Satzes war überwältigend schön. — Herr Delafosse spielte u. a. ein Klavierkonzert eigener Komposition mit Orchester. Als Komponist und als Spieler ist er unangenehm manieriert und unecht in der Empfindung. Anerkennung verdient seine schöne Fingertechnik. — Mit Freude begrüßte man das Streichquartett der Herren Berber, Reymond, Pahnke und Rehberg. Ihrer schweren Aufgabe, sämtliche Quartette von Beethoven aufzuführen, unterziehen sich die vier Künstler mit Enthusiasmus. — Der Chant sacré brachte unter Leitung seines hochgeschätzten Dirigenten Otto Barblan Motetten von Bach (Gloria), Brahms (Adoramus) und Kompositionen Barblan's zu gelungener Aufführung. — Vorträge auf zwei Klavieren des Unterzeichneten mit seiner Schwester Therese Wallerstein fanden bei Publikum und Kritik überaus freundliche Anerkennung. Dr. Lothar Wallerstein

HEIDELBERG: Das vierte Bachvereins-Konzert interessierte in erster Linie durch Philipp Wolfrums geniale Interpretation von Bruckners „Fünfter"; für Messchaert sprang Wilhelm Fenten (Mannheim) mit Liedern von Liszt, Wolf und Brahms erfolgreich ein. Die folgende Darbietung galt dem Gedächtnis des

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

im August verstorbenen Prof. H. Bassermann, des hochverdienten Mitbegründers und Förderers des Bachvereins. Zur Aufführung gelangten Brahms' „Deutsches Requiem" und Bachs Kantate „Wachet auf!", diese in Wolfrums Bearbeitung. Gemischter und Knabenchor, Orchester, Orgel (Poppen) und Solisten (A. Noordewier-Reddingius, die Herren Kromer und Fenten) schufen unter Wolfrums großzügiger Leitung eine erhebende Feier. — Die Kammermusik absolvierte durch das Rebner-Quartett unter Mitwirkung von Preuße und Stolze (Hörner) und Otto Seelig (Klavier) ihr viertes Konzert: Beethoven op. 132, Brahms op. 40 und Mozarts Divertimento (Köchel-V. 334). — Einen höchst beifällig aufgenommenen Louise Heriette-Viardot-Abend veranstaltete Heinrich Kiefer, unterstützt von Frau Dikema und Frl. A. Hermann (Gesang), den Herren Deman (Violine) und Hermann Klum (Klavier): Violoncellsonate op. 40, „Venezia" - Trio und Lieder. — Schönen Erfolg hatte mit einem Liederabend Gertrud Geyersbach. — Der „Liederkranz" (Dirigent: C. Weidt) brachte u. a. Franz Wüllners Kantate „Heinrich der Finkler" — die Hauptsoli sang vorzüglich der Baritonist W. König — zu wirkungsvollster Wiedergabe.

Karl Aug. Krauß

HELSINGFORS: Die vier Symphoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft brachten folgende Symphonieen: Haydn (B-dur No. 12 und G-dur No. 13), Franck (d-moll), Beethoven (c-moll) und Dvořák (No. 5 e-moll). Solisten dreier Konzerte waren Theo von Hamberg (Haydns Cellokonzert in D-dur), Frau S. Schnéevoigt (Beethovens Klavierkonzert in G-dur), Carlotta Stubenrauch (Saint-Saëns' Violinkonzert in A-dur) und Maria Avani-Carreras (Klavierkonzert von Grieg). Außerdem waren die von der Philharmonischen Gesellschaft veranstalteten, seit einem Jahr bestehenden Volkssymphoniekonzerte und Volkskonzerte (in dieser Saison vier bzw. sieben) sehr besucht. Auch die Populären Konzerte sind ganz umgestaltet worden, indem die Dienstagabende die Programme der großen Symphoniekonzerte vervollständigen. So haben wir Abende gehabt, die ausschließlich folgenden Meistern oder Gruppen von Komponisten gewidmet waren: Sibelius, Tschaikowsky, Smetana-Dvořák, Altklassikern, Klassikern, Romantikern und Neuromantikern. Wenn man bedenkt, daß der Leiter der Philharmonischen Gesellschaft, Prof. Robert Kajanus, nicht nur die großen Symphoniekonzerte, sondern auch alle Volkssymphoniekonzerte und alle Dienstag-Orchester-Abende persönlich dirigiert, läßt sich verstehen, welche ungeheure Last dieser tüchtige, erfahrene und beliebte Dirigent auf seinen Schultern trägt. — Einen sehr genußreichen Orchester-Abend hat der temperamentvolle Dirigent Georg Schnéevoigt uns durch seine glänzende Ausführung der in musikalisch-psychologischer Hinsicht interessanten Novität „Ein Heldenleben" von Richard Strauß bereitet. — Von Sängerinnen ist zunächst Maria Kusnetzowa, Primadonna des Kaiserlichen Marientheaters in St. Petersburg, zu erwähnen. In zwei Konzert-Abenden entzückte sie das Publikum durch ihren unvergleichlichen Vortrag von italienischen, französischen und russischen Liedern und Arien. Die einheimischen Künstlerinnen Agnes Poschner, Ida Korander und Ina von Pfaler haben erfolgreiche Lieder-Abende gegeben. — Den Reigen der Klavier-Abende eröffnete Teresa Carreño, die drei gut besuchte Konzerte gab. Leopold Godowsky begeisterte mit einer Reihe Perlen von Rameau, Lully, Corelli u. a. Noch ist zu erwähnen der junge begabte, aber noch nicht technisch reife Pianist Fridjof Backer-Gröndahl. — Zum ersten Male hatten wir das Vergnügen, die Violinvirtuosen Huberman, Kubelik und Sicard zu hören. Vom Letztgenannten ist nicht viel zu sagen. Er zeigte zuviel Subjektivität, und infolgedessen interpretierte er besonders die klassischen Meister zum Teil launisch und stillos. Dagegen erzielten Huberman und Kubelik einen enormen Erfolg. Zu nennen sind ferner Willy Burmester (drei Konzerte) und der junge begabte Sulo Hurstinen. — Der finnische Gemischte Chor „Suomen laulu" gab drei Konzerte, in denen u. a. sogenannte „Schulgesänge", gesungen in Finnland im 11., 12., 13. und 14. Jahrhundert, zur Ausführung kamen. Die Gesänge sind ein- bis dreistimmig. Die Männergesangvereine „Y. L." und „Frihetsbröderna" gaben einige Konzerte mit gutem Erfolg. — Erwähnt seien auch noch die sechs Musik-Abende von unserm Musikinstitut. Als Novitäten kamen hierbei zum Vortrag: das frische, wenn auch nicht besonders originelle Klavierquintett op. 5 D-dur von Arensky und das Klaviertrio op. 1 von dem jungen begabten Leevy Madetoja, einem Schüler von Jean Sibelius.

Axel von Kothen

KASSEL: Würdige Erstaufführungen erfuhren durch die Königliche Kapelle unter Franz Beier Bruckners „Romantische" und Arnold Mendelssohns „Pandora" - Ouvertüre. Erstere, obwohl reich an Schönheiten, vermochte eine gewisse Ermüdung nicht zu bannen, letztere erwies sich als vornehmes, fein gearbeitetes und sehr fesselndes Werk. Neuen Lorbeer errangen Frida Kwast-Hodapp mit Griegs a-moll Konzert und Arrigo Serato mit den Konzerten E-dur von Bach und D-dur von Brahms. Eindrucksvoll gestalteten die Herren Hoppen, Kruse, Keller, Monhaupt außer Beethovens op. 18 No. 2 das F-dur Quartett op. 96 von Dvořák und mit dem trefflichen Pianisten Dr. Zulauf Sinding's e-moll Quintett. — Von Chorleistungen beanspruchte das Hauptinteresse die Darbietung von Felix Woyrsch's Mysterium „Der Totentanz" durch den tüchtigen Oratorienverein unter C. Hallwachs. Das kraftvolle, inhaltreiche Werk, dessen Soli Anna Kaempfert, Frida Hallwachs, Richard Fischer, Richard Schmidt und Hans Vaterhaus bestens vertraten, machte einen starken Eindruck. Lehrergesangverein (Dirigent Kürsten) und Liedertafel (Dirigent Hallwachs) entsprachen mit Chorwerken von Brahms, Hegar, Pembaur und Anderen den hohen Erwartungen, die man von diesen gutgeschulten Vereinen hegen konnte, ebenso erfreuten die zur Mitwirkung herangezogenen Solisten Herr Maurick, Frau Hallwachs und die Geigerin Minna Rode. Ein Requiem für Doppelchor, Harfensolo und Orchester von Oskar v. Chelius, das der Verein „Musica sacra"

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Dirigent Spengler) vermittelte, vermochte uns nicht zu erbauen. — Begeisterung weckte ein Konzert, in dem Francesco d'Andrade, Rudolf Ganz und Joan de Manén von ihrem Besten spendeten und C. Hallwachs als geschickter Begleiter fungierte. — Auch Alma Brunotte, begleitet von Margarete Bölling, hatte mit einem Schumann-Brahms-Liederabend wieder einen großen Erfolg durch die tiefe Innerlichkeit ihres Vortrags. Dr. Brede

KÖLN: Zu erwähnen bleibt zunächst von Solistenabenden ein von Therese Pott veranstalteter, der die auf sehr schöner Stufe angelangte graziöse Künstlerin am Ibach ihre weitreichenden musikalisch-geistigen und virtuosen Vorzüge in sehr erfreulicher Weise bewähren ließ. — Unter den Sängerinnen ragte Paula Schick-Nauth durch geklärte Auffassung, prächtiges Sopranmaterial und höchst geschmackvollen Vortrag, dem treffliche Stimmtechnik wertvolle Dienste leistet, wesentlich hervor. — In der Musikalischen Gesellschaft hatte es sich Maria Avani-Carreras zur Aufgabe gemacht, durch krafterfüllte, in den Anschlagsnuancen zumeist glückliche Wiedergabe des Grieg'schen Klavierkonzerts und Liszts Polonäse Es-dur der Clutsam-Klaviatur Freunde anzuwerben. — Beim vierten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts hörte man unter Bram Elderings ausgezeichneter Führung Beethovens Harfenquartett und das Mittelstück aus Schumanns Werk 41 in stilreiner Form und mit vielen feinen Details erstehen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Dem neunten Gewandhauskonzert, das zwischen fein ausgearbeiteten Orchesterdarbietungen von Berlioz' „Römischem Karneval", Hugo Wolfs „Italienischer Serenade" und Volkmanns d-moll Symphonie ein hocherfreuliches erstes Begegnen mit dem an Werken von Lalo und Boëllmann technische und klangliche Meisterschaft erweisenden Violoncellisten Jean Gérardy gebracht hatte, folgte als zehntes eine schöne Erinnerungsfeier an die vor 25 Jahren stattgehabte Einweihung des neuen Konzerthauses, und wahrhaft Festwürdiges vollführten bei diesem Anlaß Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester mit dem Vortrage von Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" und der „Eroica", Karl Straube mit der Neubelebung von Mendelssohns A-dur Orgelsonate und der Thomanerchor unter Gustav Schreck mit der sehr klangschönen Vorführung von Rezitativ, Terzett und Chor aus Mendelssohns Oratorienfragment „Christus" und von drei reizenden a cappella Chorliedern des dem Konzerte mitanwohnenden ehemaligen Gewandhausdirigenten Carl Reinecke. Im elften Abonnementskonzert aber gab es an Stelle Nikischs einen Gastdirigenten: den sich mit seinen mannhaft-gesunden, ebenso großzügigen wie fein-künstlerischen Interpretationen der c-moll Symphonie von Brahms, der sehr liebenswürdigen „Sechs deutschen Tänze" für kleines Orchester von Mozart (Köch. Verz. No. 600, 602 und 605) und der sogenannten zweiten Leonor-Ouvertüre von Beethoven auch hier sieghaft durchsetzenden und lebhaft gefeierten Fritz Steinbach, und daneben die noch nicht ganz gewandhausreife Altistin Florence Easton. — Im fünften Philharmonischen Konzert, dem die „Oberon"-Ouvertüre von Weber und die Akademische Fest-Ouvertüre von Brahms zu schöner Umrahmung dienten, hat Hans Winderstein seine Zuhörerschaft mit einer tüchtigen Erstaufführung von Ernst Boehes klangmalerisch-bedeutender Orchesterdichtung „Taormina" erfreut, und haben die Kopenhagener Kammersängerin Ellen Beck und die Klavierspielerin Wynni Pyle mit gutkünstlerischen Leistungen debütiert. — Dem Bach-Verein und seinem Leiter, Karl Straube, hatte man abermals für eine schöne künstlerisch-kirchliche Vorfeier des Christfestes zu danken, durch die wohlvorbereitete, durchaus stilgetreue Aufführung der durch Einfügung des herrlichen Hauptstückes aus der Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachen" bereicherten ersten drei Teile des „Weihnachtsoratoriums" von Bach. Wie der Bach-Vereinschor und das Gewandhausorchester, so haben auch die mitwirkenden Solisten, und zwar vornehmlich der warmtönende Evangelist George A. Walter, der kräftig gestaltende Bassist Alfred Kase und die sympathische Bachinterpretin Agnes Leydhecker bei dieser Weihnachtsvorfeier in der Thomaskirche Vortreffliches geleistet. — Ein wenig allzu harmlos mutete der dritte Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts an, der unter Mitwirkung von Wilhelm Backhaus das etwas spielerische Es-dur Trio von Schubert mit dem liebenswürdigen B-dur Streichquartett von Suk und dem etwas tiefer greifenden F-dur Streichquartett von Schumann einfaßte, an dem die Meisterschaft der Spielenden fesselnd zutage trat. — Der unfehlbare Tastengreifer Wilhelm Backhaus konnte anläßlich eines eigenen Klavierabends mit zwei Vorträgen wenigstens: mit Schuberts „Wanderer"-Phantasie und Beethovens Waldsteinsonate, die Hörenden ein beglückendes Regegewordensein von inneren Kräften, von Herz und Gemüt spüren machen. — Elly Ney erwies mit einer Chopin-Matinee neuerdings ihr schönes Berufensein zur Großkünstlerschaft, in der sie bei noch etwas harmonischerer Vereinigung von Temperament, Technik, Gemüt und Geist heimisch werden dürfte, und zu besten Erwartungen stimmten das elegante, romantische Spiel Helene von Lopuskas, das plastisch-kraftvollere Spiel Martha Schaarschmidts und die sich noch ein wenig nach außen hin wendende beträchtliche Spielkunst Paul Schramms. — Hohen Genuß bereitete neuerdings Julia Culp mit ihren klangsatten, ausdrucksklaren Vorträgen Schubertscher, Brahmsscher und Hugo Wolfscher Gesänge.

Arthur Smolian

MOSKAU: Das musikalische Leben in unserer Stadt hat einen gewaltigen Aufschwung genommen; wir sehen wieder einer reichhaltigen Saison entgegen. Die Reihe von Aufführungen großen Stils begann mit den historischen Konzerten unter Sergei Wassilenko und Michael Ippolitow-Iwanow, die mit den alten Meistern anfingen und im dritten u. a. Schumanns „Vierte", Mendelssohns Violin-Konzert (von D. Krein ganz vorzüglich gespielt) und die „Euryanthe"-Ouvertüre boten. Schuberts zweite Messe (F-dur) wurde sehr befriedigend zu Gehör gebracht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es ist nicht hoch genug anzuschlagen, daß Wassilenko die historischen Konzerte eingerichtet hat, die als Sonntags-Matineen bei ermäßigten Preisen das lebhafteste Interesse in weiten Kreisen der Gesellschaft erwecken und besonders auch die Schuljugend anziehen. — In den drei ersten Abonnementskonzerten der Kais. russ. Musikgesellschaft wirkten als Dirigenten Michael Ippolitow-Iwanow, Emil Kuper, Oskar Nedbal, als Solisten Georges Enesco, Josef Hofmann, Jean Gérardy. — Die Philharmoniker hatten im ersten Symphoniekonzert E. Mlynarski zum Dirigenten und zum Solisten Jacques Thibaud, der stürmischen Beifall errang. — Eine Neuerung sind die Symphonie-Konzerte (acht an der Zahl, mit der Zugabe eines neunten Skriabin-Konzerts), die von Sergei Kussewitzky organisiert und geleitet werden; auch Oscar Fried soll dirigieren. Ein gediegenes Programm, erstklassige Solisten, ein starkbesetztes Orchester heben das Unternehmen auf eine Höhe, die volle Anerkennung verdient. S. Kussewitzky ist in unserer Stadt zum ersten Male als Dirigent aufgetreten; er hat sich auf diesem Gebiete als sehr anerkennenswerte Kraft gezeigt und einen großen Erfolg errungen (Beethovens Siebente, Tschaikowskys Fünfte). Als Solist wirkte im ersten Leopold Godowsky mit, der Chopins op. 11 und Paraphrasen alter Meister vortrug, im zweiten Leonid Ssobinow, der mit seinem klangvollen Tenor bezaubernd wirkte. — Nicht unerwähnt darf das Konzert des Russischen Vereins (A. Kerzin) unter Emil Kuper (Kalinnikow's „Erste", Glazounow's „Stenka Rasin") bleiben. Eine Suite für Violine und Orchester op. 28 von Sergei Taneiew erlebte hier ihre Uraufführung, ein Werk von einem Riesenumfang, auf einem Thema mit Variationen aufgebaut. Der als gewaltiger Kontrapunktiker bekannte Tonsetzer nähert sich dem klassischen Stil; im übrigen hat er dem Violinvirtuosen Boris Sibor, für den das Werk geschrieben ist, eine glanzvolle Aufgabe geboten, die der hochbefähigte Künstler meisterhaft löste. — Die Symphonische Kapelle von W. Bulytschew hat Werke des Jubiläumsjahres 9 für ihre Vorführungen gewählt: H. Grauns († 1759) „Der Tod Jesu" und Mendelssohns „Elias", die, mit kraftvollem Eifer eingeübt und in den Details sorgfältig ausgearbeitet, durch einen streng disziplinierten Chor und ein gutes Orchester eine wirkungsvolle Wiedergabe erfuhren. Werke der alten Italiener Croce (1609), Asola (1609) und Al. Scarlatti (1659) wurden ebenfalls vortrefflich vorgeführt. — Die Kais. russ. Musikgesellschaft hat neue Kräfte für die Kammermusik gewonnen: B. Sibor, M. Zirelstein, O. Tschaban, S. Kosolupow, sowie die heimischen Pianisten Al. Goldenweiser, S. Taneiew, Vera Skriabin u. A. Die erste Vorführung war Haydn, die zweite Anton Rubinstein gewidmet. — Das Moskauer-Trio (Jos. Narbutt-Hryshkewitz, D. Krein, R. Ehrlich) erfreut nach wie vor mit gediegenen Leistungen, die traditionell in historischer Reihenfolge geboten werden. — Von Solisten-Abenden sind als bedeutend hervorzuheben die Beethoven-Abende von Igumnow und der Klavierabend von Mark Meytschik.

E. von Tideböhl

NEW YORK: Über Konzerte ist diesmal wenig zu berichten. Das Auftreten Sergei Rachmaninoff's als Pianist und Komponist und die erste Aufführung von Mahlers erster Symphonie (in der der erste Satz besonders gefallen hat) sind die einzigen nennenswerten Ereignisse. Henry T. Finck

PARIS: Wenn die Symphonieen Beethovens umzubringen wären, so würden das die Pariser Konzertinstitute durch Abnützung zustande bringen. Zuerst begann Colonne mit der serienweisen Vorführung der neun Meisterwerke. Diesem Beispiel folgte Chevillard. Dann suchte das Konservatorium beide zu überholen, indem es schon im ersten Konzert des Winters die neunte Symphonie gab. Was sollte nun die neugegründete Gesellschaft Symphonia beginnen? Um etwas vorauszuhaben, gab sie gleich zwei Symphonieen, die Pastorale und die in A-dur, im gleichen Konzert. Das Publikum zeigte sich übrigens bei allen diesen Anlässen höchst befriedigt. Von den seltenen Neuheiten, die daneben erschienen, kann man nicht immer das gleiche sagen. Bei Colonne spielte der hervorragende Cellist Casals zwei angenehme kleinere Stücke mit Orchesterbegleitung, die Paul Hillemacher mit seinem verstorbenen Bruder Lucien zusammen verfaßt hat. Mit Unrecht wurden drei „Chansons de Bilitis" von Debussy im Programm als Neuheit angekündigt, da sie nur für das Konzert Colonne neu waren und der Komponist nicht einmal die Klavierbegleitung für diesen Anlaß auf das Orchester übertragen hatte. Bei Lamoureux-Chevillard wurde eine sehr zierliche Sicilienne, die Gabriel Fauré als Szenenmusik zu „Pelleas und Melisande" schon vor neun Jahren komponiert hat, günstig aufgenommen. Relativ neu war die siebente Symphonie Bruckners, deren erster Satz gefiel, während die Länge des Adagio und des Finale im Publikum Zeichen der Ungeduld hervorrief. Das kürzlich in Leipzig neuaufgefundene Geigenkonzert von Haydn trug dem tüchtigen Boucherit im Konservatoriumskonzert viel Beifall ein. — Die Bach-Gesellschaft hat, nachdem sie alle größeren Chorwerke vorgeführt hat, in ihrem letzten Konzert zu zwei weniger bekannten Werken, der Hochzeitskantate und der Kaffeekantate, gegriffen; auch der Humor des alten Kantors der Thomasschule fand dankbare Zuhörer. — Auch die Schola Cantorum widmet unter der Leitung von Vincent d'Indy Bach einen eifrigen Kultus. Sie gab mit ihren bescheidenen Kräften eine anerkennenswerte Aufführung des Weihnachtsoratoriums. — Großen Genuß bereitete die Philharmonische Gesellschaft, indem sie das Sevčik-Quartett nach Paris berief. Das schwierige Quartett von Borodin ist hier noch nie tadelloser gespielt worden, während das Quintett von Saint-Saëns, bei dem eine Pariser Klavierspielerin mitwirkte, nicht genug eingeübt schien. Der beliebte amerikanische Liedersänger Clark und der Cellist Casals, der namentlich in einer Sonate Boccherini's glänzte, füllten allein das folgende Programm der Philharmoniker. — Eine andere Gesellschaft für Kammermusik, „Les Soirées d'Art", widmete ein ganzes Konzert den Werken des Rumänen Enesco, dessen Oktett Erwähnung verdient. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Edouard Risler, der seine Professur am Pariser Konservatorium aufgegeben hat, um sich wieder ganz der Konzertlaufbahn zu widmen, gab in kurzer Folge vier Konzerte, in denen er je einen Tonsetzer berücksichtigte, nämlich Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt. — Blanche Selva erwies sich noch einmal als tüchtige Bachspielerin, indem sie mit ihrem Lehrer Vincent d'Indy zusammen zwei Konzerte für zwei Klaviere spielte. — Die noch nicht genügend bekannte Frau Chailley-Richez befriedigte in dem A-dur Klavierkonzert Mozarts und in der e-moll Sonate Beethovens.

Felix Vogt

PRAG: Else Schünemann gab einen sehr gelungenen eindrucksvollen Liederabend; Bary und Dillmann veranstalteten einen ihrer jetzt wirklich schon ganz überflüssigen Wagner-Abende. — Margarete Siems kehrte wieder einmal in die Stadt zurück, in der die Wiege ihres künstlerischen Ruhmes stand, stürmisch gefeiert, trotzdem ihr Programm nicht einmal ganz billigen künstlerischen Ansprüchen genügte. In ihrer Gesellschaft lernte man in Percy Sherwood einen vielversprechenden Pianisten kennen. — Im deutschen Kammermusikverein spielten die Rosés die Klarinettenquintette von Mozart und Brahms so vollendet, wie man es an ihnen gewohnt ist. Einen Beethoven-Sonatenabend absolvierte im Schlußkonzert Wilhelm Backhaus, akademisch kühl und objektiv bis an die Knochen. — Fery Lulek sang den Liederkreis „An die ferne Geliebte" ziemlich langweilig. — Im Konservatoriumskonzert trat Aloisia Prziborsky in Griegs a-moll Konzert zum erstenmal vor ein großes Publikum und erntete, wenn auch die Mängel der blutjungen Pianistin nicht zu verkennen waren, starken Beifall. — Der Dürerbund hat in seinem dritten Musikabend in Friedrich Mayer einen jungen Wiener Komponisten vorgeführt, dessen Lieder ein nicht alltägliches Talent verraten. Lucy Bönnecken, Valesca Nigrini und Otto Bardas am Klavier hoben die Lieder aus der Taufe. Im vierten Musikabend trat Sven Scholander auf, mit so außerordentlichem Erfolg, daß sein zweites Konzert beinahe ausverkauft war. — Die bedeutendsten musikalischen Eindrücke der Saison knüpfen diesmal an den Namen des Singverein-Dirigenten Dr. Gerhardt von Keußler an. In einem eigenen Liederabend, der von Alma Swoboda und Alfred Boruttau bestritten wurde, zeigte er sich als eine musikalische Individualität von tiefster Innerlichkeit. Die Farben, die ihm für die wechselndsten Stimmungen zur Verfügung stehen, sind wundervoll gemischt, und ich bedauere nur, daß ich nach dieser ersten und einzigen Manuskriptaufführung nicht in der Lage bin, näher zu begründen, warum dieser Abend auf mich einen so tiefen Eindruck gemacht hat. Nimmer rastend, hat Keußler in einer „Klassischen Matinee" auch den Versuch gemacht, die Entwickelung der Symphonie an typischen Beispielen vorzuführen. Aber er begnügte sich dabei nicht, aus der Fülle des Vorhandenen zu schöpfen, was ja sehr bequem gewesen wäre, sondern wählte Werke, die er zum Teil erst selbst bearbeiten mußte, so Glucks E-durOuvertüre, ein Concerto grosso von Corelli und ein Orchestertrio von Stamitz. Gluck hat er nach vorhandenen Streicherstimmen für Orchester gesetzt, zu Corelli und Stamitz den Continuo mit sicherem Stilgefühl geschrieben. Leider ließ der äußere Erfolg alles zu wünschen übrig, da sich kaum 200 Personen zu dieser interessanten Aufführung eingefunden hatten. Schließlich hat Keußler mit seinem Singverein auch Heinrich Schütz' neuaufgefundenes Weihnachtsoratorium einstudiert und knapp vor dem Feste aufgeführt, also in verhältnismäßig kurzer Zeit genug positive Arbeit geleistet. Das wundervolle alte Werk wirkte in seiner musikalischen Ursprünglichkeit nachhaltig. Boruttau sang den Evangelisten, Zottmayr den Herodes und Else Rüetz aus Berlin den Engel. Von den Chören wirkte namentlich der sechsstimmige Schlußchor hinreißend. — In tschechischen Musikerkreisen feierte man den 25. Todestag Friedrich Smetanas und den 50. Geburtstag J. B. Försters. Im Kammermusikverein spielte das Böhmische Streichquartett die drei Kammermusikwerke von Smetana — das Klaviertrio und die beiden Quartette — in der an ihm bekannten Meisterschaft. Kovařovic führte Smetanas symphonische Dichtungen „Richard III.", „Hakon Yarl" und „Wallensteins Lager" auf. Förster kam u. a. mit seiner symphonischen Suite „Cyrano de Bergerac" zu Worte. Von den Konzerten der tschechischen Philharmoniker unter Zemanek ragen die Aufführung der Neunten von Beethoven und der Vierten von Mahler ganz besonders hervor. Bemerkenswert war auch ein Liederabend mit Liedern von Debussy, die Frau Branberger-Cernoch mit feinem Einfühlen in die impressionistische Kunst dieses hervorragenden Jungfranzosen sang.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Mit wie hochgespannten Erwartungen das Publikum den diesjährigen Siloti'schen Abonnementskonzerten entgegensah, beweist der Umstand, daß sämtliche zehn Konzerte ausabonniert sind. Siloti, dessen Konzerte jetzt in ihren siebenten Jahrgang eingetreten sind, eröffnete seinen Zyklus mit einem streng klassischen Programm im ersten Teil, dem in der zweiten Abteilung moderne Werke gegenübergestellt waren. Einen großen und vollberechtigten Erfolg errang sich Siloti, der hier bereits mehrfach gewürdigte Bach-Interpret, mit dem Vortrag des F-dur Konzertes für Klavier und Orchester. Auch machten wir am selben Abend eine neue Bekanntschaft in dem jungen rumänischen Geiger Georges Enesco, von dem wir zum erstenmal das siebente Konzert von Mozart hörten. Der Künstler verschaffte damit den dankbaren Zuhörern einen edlen Genuß. Auch kompositorische Begabung dokumentierte Enesco durch zwei, von ihm selbst dirigierte rumänische Rhapsodieen op. 11., die nicht ohne Interesse sind. Der solistische Teil des zweiten Siloti-Konzerts war durch den genialen Pianisten Josef Hofmann vertreten, dessen dieswinterliche Konzertreise durch Rußland von einem hierzulande nie dagewesenen materiellen Erfolg gekrönt ist. Laut Zeitungsberichten mußte die Polizei einschreiten, um den Massenandrang des Publikums zurückzuhalten. — Jetzt sind auch die Symphoniekonzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft in die Saison eingetreten, und zwar in die fünfzigste seit ihrem Bestehen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Eröffnungskonzerte gaben uns Gelegenheit, das von der Musikgesellschaft neu zusammengesetzte Orchester, das über 100 Mann repräsentiert, kennen zu lernen. Was Klangfülle und Präzision anbetrifft, kann es lange nicht mit dem früher in diesen Konzerten mitwirkenden Hofopernorchester konkurrieren. Die Programme der bisher stattgefundenen Konzerte brachten meist bekannte Werke, die von Sergei Kussewitzky mit Verve dirigiert wurden. Leopold Godowsky (Konzert e-moll von Chopin) und der Tenor Leonid Ssobinow waren wie immer gefeierte Solisten. — Erfolgreich konzertierten unsere einheimischen Pianisten A. Lemba, Wladimir Drossdow, Josef Slivinski und Jadviga Zaleska; diese übersandte die Reineinnahme ihres Chopinabends (2500 Rubel) dem Komitee zur Errichtung eines Denkmals für Chopin in Warschau. — Das dritte und vierte Symphoniekonzert der Kaiserlich russischen Musik-Gesellschaft leitete Oskar Fried. Brahms' c-moll Symphonie, Strauß' „Till Eulenspiegel" und Beethovens „Neunte" erregten Stürme der Begeisterung, wie sie nur den Auserwähltesten beschieden sind. Als Solisten wirkten mit: Henri Marteau und Leonid Kreutzer. — Alexander Siloti dirigierte in seinem dritten Abonnementskonzert eine neue Symphonie (Dem Andenken Rimsky-Korssakow's) von Maximilian Steinberg und den zweiten Akt aus Wagners „Parsifal" mit Félia Litvinne, Jerschow und Kastorsky (Rußlands bestem Wagnersänger). — Arthur Nikisch gab als Dirigent des Hofopernorchesters ein Konzert, in dem er Beethovens „Egmont"-Ouvertüre, Schuberts C-dur Symphonie und die hier noch unbekannte „Zweite" von Bruckner vorführte. — Eine freudig zu begrüßende Erweiterung unseres Musiklebens bilden die allgemein zugänglichen Historischen Symphoniekonzerte der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft, die unter Leitung Klenowski's, Tscherepnin's, Goldenblum's, Glazounow's und anderer einheimischer Künstler stattfinden. — Huberman und Kubelik konzertierten hintereinander. Ersterer ist jetzt populärer als je zuvor. — Josef Hofmann setzt unter beispiellosem Andrang des Publikums seine Klavierabende fort und spielte auch große Werke von Glazounow, Skrjabin, Liapounow und anderen russischen Komponisten. — Ein Konzert der „Société d'instruments anciens" war ein erlesener Genuß.

Bernhard Wendel

SCHWERIN i. M.: Im zweiten Orchesterkonzert spielte Alfred Hoehn Tschaikowsky's b-moll Konzert mit Eigenart und technischer Vollendung. Mit Chopin bot er feinste Filigranarbeit, ein Spiel ohne weltschmerzelnde Affektation. Eine Glanzleistung bot das Orchester unter Willibald Kaehler mit Strauß' „Tod und Verklärung". Die F-dur Symphonie des Grafen Bolko von Hochberg bildete den Schluß des Konzertes. Den anwesenden Komponisten wird die prächtige Wiedergabe erfreut haben, im übrigen hinterließ sie keinen tieferen Eindruck. Beethovens „Missa solemnis" verblaßte bei ihrer Wiederholung ein wenig durch die Erinnerung an die glanzvolle und imposante Aufführung anläßlich des Musikfestes im verflossenen Sommer.

Fr. Sothmann

WEIMAR: In erster Linie müssen wieder die letzten beiden Abonnementskonzerte der Hofkapelle unter Raabes temperamentvoller Leitung genannt werden. Machten sie uns doch im wohltuenden Gegensatz zu den immer dieselbe Physiognomie tragenden Programmen der meisten Konzertgeber mit einer Reihe zum Teil recht wertvoller Novitäten bekannt. Das größte Interesse erweckten die hochbedeutenden Variationen und Fuge op. 97 für großes Orchester von Wilhelm Berger unter dessen eigener Leitung. Das Publikum nahm das ernste Werk begeistert auf. Dagegen hatte sich Wolfs reizende Italienische Serenade trotz vorzüglicher Wiedergabe nur einer sehr lauen Aufnahme zu erfreuen. Schuberts C-dur und Schumanns B-dur Symphonie entfachten dagegen mehr als begeisterten Applaus. Einen tiefen Eindruck hinterließ auch das Doppelkonzert für Violine und Cello von Brahms, von den Gebrüdern Reitz in technischer Beziehung tadellos vorgetragen. Ein Duett aus der heiteren Heldenoper „Herbort und Hilde" von W. von Baußnern ließ den Wunsch nach der Aufführung der ganzen Oper rege werden. Die Pianistin Frieda Kwast-Hodapp hatte den Mut, uns mit einer allerdings nicht sehr wertvollen Novität auf dem Gebiet des Klavierkonzerts in Gestalt eines einsätzigen, dreiteiligen opus dieser Gattung vom Grafen Bolko von Hochberg bekannt zu machen. Der gespendete Applaus ist à conto der Künstlerin zu setzen. — Von den Kammermusik-Abenden sind die Brüsseler, das „Berliner Kammerspieltrio", unsere Weimaraner und die Bläservereinigung der Hofkapelle besonders zu erwähnen. Boten erstere reifste Kunst verbunden mit großem künstlerischen Ernst, so interessierten uns letztere durch die einwandfreie Wiedergabe einer Reihe von Novitäten. Bei den Streichern wurde eine Cellosonate von W. von Baußnern mit großem Beifall aufgenommen, und die Bläser machten uns mit Kammerliedern von A. Stern und einer Tondichtung für sämtliche Holzbläser, Horn, Saxophon und Harfe von G. Bumcke bekannt. Lösten die Lieder teilweise entsprechende Stimmungen aus, so machte der „Spaziergang", eine Reihe von Tonbildern mit Klangeffekten à la Strauß, einen weniger befriedigenden Eindruck, besonders wenn die oft unmotiviert auftretende und dann aufdringlich wirkende Harfe so unrein stimmt, wie es an diesem Abend der Fall war. — Einen sehr guten Eindruck hinterließ der junge Pianist Fr. W. Keidel. — Auch Luise Gmeiner entfesselte mit ihrem temperamentvollen, poetischen Klavierspiel den berechtigten Jubel der anwesenden Hörer. Der mitwirkende Bruder, der Baritonist R. Gmeiner, hatte neben seiner begabten Schwester einen schweren Stand. — Der durch sein geschmackvoll zusammengestelltes Programm interessierende Liederabend von E. Schenk hinterließ durch die verständnisvoll verinnerlichte Wiedergabe der Gesänge einen tiefen Eindruck, wozu nicht wenig die feinfühlige Begleitung G. Lewins mit beitrug. — Daß Wollen nicht immer Können ist, bewies der Lieder- und Duettenabend von Helene Lerz und L. Müller-Walsdorf. — Recht überflüssig war auch ein Kompositionsabend von Paul Allen.

Carl Rorich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aufruf!

Vor kurzem hat mir die Verlagsbuchhandlung Schuster & Loeffler in Berlin die Ergänzung und teilweise Umgestaltung der Ausgabe von Beethovens Briefen übertragen, deren erste Auflage nahezu vergriffen ist. Der Herausgeber der ersten Auflage, Dr. Alfr. Chr. Kalischer, ist durch sein Ableben im Oktober 1909 mitten aus der Vorbereitung einer zweiten Auflage abberufen worden. Den I. Band dieser zweiten Auflage hat er noch selbst veröffentlicht und zwar in wesentlich verbesserter Gestalt. Sehr eingreifende Veränderungen, namentlich Ergänzungen, sind nun auch bei den Bänden II bis V unerläßlich. Ich kann aus eigenem Material mehr als zweihundert Briefe nachtragen. Sicher sind aber noch viele andere Briefe bisher gänzlich unbekannt geblieben, oder es sind manche nur in Abschriften bekannt, deren Originale irgendwo versteckt sind.

Um nun in der zweiten Auflage der gewünschten Vollständigkeit so nahe wie möglich zu kommen, richte ich an alle Freunde Beethovens, insbesondere an die Besitzer von Autographen, die Bitte, mich auf ihre bisher verborgen gebliebenen Beethovenbriefe aufmerksam zu machen, mir wenn möglich die Originale für kurze Zeit gütigst zu leihen oder mir Faksimiles danach zur Verfügung zu stellen, und zwar mit der Aufschrift: Dr. Th. v. Frimmel, Wien, IV, Schlüsselgasse 3. Für die größte Sorgfalt in der Behandlung der Einsendungen stehe ich ein.

Erbeten werden auch Mitteilungen über den Besitzwechsel von längst bekannten Beethovenbriefen. Ohne freundliche Beihilfe der Sammler sind ja die Besitzverschiebungen mancher Autographe nicht zu überblicken.

Die weitverzweigte Beethovengemeinde, die heute den ganzen Erdball umspannt, sei also gebeten, die Neuausgabe der Briefe Beethovens in der angedeuteten Weise zu fördern, um dadurch die neuerliche Veröffentlichung dieser merkwürdigen und kostbaren Urkunden so vollständig wie möglich zu gestalten.

Wien, Ende Dezember 1909

Dr. Theodor von Frimmel

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Mertens, Mai & Cie., Wien, phot.

UNIV. OF MICH.

BRUNO WALTER

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ALEXANDER VON ZEMLINSKY

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ARNOLD SCHÖNBERG
nach einem Selbstporträt

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



KARL WEIGL

IX. 8

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Arthur Marx, München, phot.

JULIUS BITTNER



Victor Angerer, Wien, phot.

FRANZ SCHREKER



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



C. Pietzner, Wien, phot.

THEODOR STREICHER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Franz Lehár: „Soldatenliebe“, ein Einakter, ist von Felix Weingartner zur Uraufführung an der Wiener Hofoper angenommen worden.

Pietro Mascagni: „Isabeau“, Libretto nach Tennyson's „Lady Godiva“ von Luigi Illica, betitelt sich eine Oper, die der Komponist nach einem Vertrag mit einer New Yorker Firma bis zum Oktober fertiggestellt haben muß.

OPERNREPERTOIRE

Haag: In der ersten Hälfte des Februar findet unter der Leitung des Komponisten die erste Aufführung der „Elektra“ statt.

London: Saison im Coventgarden-Theater. Es werden an 22 Abenden sieben Opern — teils in deutscher, teils in englischer Sprache — zur Aufführung gelangen, und zwar von Richard Strauß „Elektra“ (deutsch); Richard Wagner „Tristan und Isolde“ (deutsch); Frederick Delius „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ (englisch); Humperdincks „Hänsel und Gretel“ (englisch); Bizet's „Carmen“ (englisch); Sullivan's „Ivanhoe“ (englisch) und „Die Schiffbrüchigen“ der auch in Deutschland bekannten Komponistin Ethel Smith (englisch). Von diesen Werken erfahren die „Elektra“ und „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ ihre erste Aufführung in England. Den Orchesterkörper von 100 Instrumenten stellt das Beecham-Symphonie-Orchester; der Chor besteht aus 80 Personen. Als Dirigenten sind gewonnen: Richard Strauß, der seine „Elektra“ und „Tristan und Isolde“ dirigiert, Bruno Walter und Thomas Beecham.

KONZERTE

Auckland (Neuseeland): Im September v. J. fand hier eine sorgfältig vorbereitete Aufführung von Beethovens „Neunter“ statt, die einen großen Erfolg davontrug. Ein 74 Musiker zählendes Orchester und ein starker Chor wirkten mit.

Dresden: Das Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz wurde Ende Dezember in der Kreuzkirche wiederholt. Wohnten der Uraufführung im Dresdener Vereinshause der Hof und zahlreiche Vertreter der Musikwissenschaft bei, so hatten sich zu dieser kirchlichen Aufführung fast 5000 Zuhörer, darunter viele aus der Provinz, eingefunden. Man konnte die Bemerkung machen, daß diese köstliche Musik nun eigentlich erst an dem Orte war, wohin sie gehört, und daß sie darum nun erst ihre volle, ungeschmälerte Wirkung üben konnte. Die Aufführung wurde wiederum von dem Königlichen Musikdirektor Otto Richter geleitet; die Chöre sang der Dresdner Kreuzchor, die Partie des Evangelisten Hofopernsänger Carl Seydel.

Galatz: Der am 13/26. Dezember stattgefundene vierte Vortragsabend der Deutschen Schule war Beethoven gewidmet (mit musikalischen Darbietungen); die Vortragenden waren A. Niebergall und F. Luckau.

Köln: Die Reise des Kölner Männergesangvereins nach Italien beginnt am 24. März.

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung — von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Moderne ungarische Musik:

Für Klavier zu zwei Händen.

Selden G. Capriccio, Intermezzo, Scherzo. M. 3.— netto.
(Der Autor wurde bei der Preiskonkurrenz der „Signale" mit dem 4. Preise ausgezeichnet.)

Bartók Béla. Op. I. Rhapsodie. M. 2.40 netto.

Buttykay Ákos von. Ungarische Volkslieder (Konzert-Transkriptionen). In zwei Heften à M. 3.—.

Gaal Fracois. Rhapsodies Hongroises. I-VI. à M. 2.— netto.
(Bilden eine beachtenswerte Ergänzung der Lisztschen Rhapsodien.)

Horváth Géza. Op. 33. No. I—IX. Fantaisie Mignonne hongroise. à M. 1.— netto. (Leicht spielbar.)

Interessante Kammermusik-Novitäten:

Chován C. Op. 10. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. M. 8.—.

Bartók B. Op. 4. Streichquartett. Kleine Partitur M. 2.— no., Stimmen M. 6.— no.

Kőnig P. Op. 20 Klavierquintett. Stimmen M. 15.—.

Jámbor E. Op. 65 No. 2. Sérénade pour orchestre à cordes en Ré. Partitur M. 5.— netto, Stimme kpl. M. 5.— netto.

Diese Werke sendet gerne zur Ansicht die Verlagsfirma

Rózsavölgyi & Cie., Musik-Verlag, Budapest.

Verlag von Ries & Erler in Berlin

Neue Klavierwerke

	M.
Emil Frey, op. 12. Vier Klavierstücke:	
No. 1. Nocturne	1.50
No. 2. Berceuse	1.50
No. 3. Elegie (I)	1.50
No. 4. Elegie (II)	2.—
Emil Frey, op. 14. Vier Klavierstücke:	
No. 1. Heroische Ballade (Ballade héroique)	2.50
No. 2. Regenstück (La Pluie)	2.
No. 3. Albumblatt (Feuillet d'Album)	1.20
No. 4. Springbrunnen (Jet d'eau)	2.50
O. Morales, op. 7. Sonate (Des-dur)	5.—
Michael Zadora, op. 1. Vier kirgisische Skizzen	3.—

Es werden acht Konzerte gegeben, und zwar in Mailand, Genua, Florenz, Rom (2), Neapel, Bologna, Venedig.

Potsdam: Am 14. Dezember veranstaltete Karl Goepfart (Klavier) einen erfolgreichen Liszt-Abend, dem ein interessantes Programm zugrunde lag.

Rom: Im Dezember fand hier ein sechstägiges Beethovenfest statt, bei dem unter Michael Ballings Leitung die ersten sechs Symphonieen, die meisten Ouvertüren, darunter alle drei Leonoren, die Klavierkonzerte in G und Es, zahlreiche kleinere Orchesterwerke und die Schlachtmusik „Wellingtons Sieg" zu Gehör kamen.

Strassburg i. E.: Am 19. Dezember fand eine Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Heinrich Schütz im gottesdienstlichen Rahmen unter Leitung von Friedrich Spitta statt.

Windhuk: Der Mendelssohn-Verein veranstaltete am 28. Mai unter Leitung von Musikdirektor H. Voigt zur Erinnerung an den 100. Geburtstag Mendelssohns ein Festkonzert, in dem ausschließlich Kompositionen des Meisters zum Vortrag gelangten, darunter Lieder, Klaviersoli, das g-moll Klavierkonzert und der Hochzeitsmarsch in einer Bearbeitung für zwei Violinen, Viola und Klavier. — Im Konzert am 1. Oktober kamen u. a. Lieder von W. Berger und F. Hinrichs zu Gehör, ferner die a-moll Violinsonate von Schumann, Klavierstücke von Chopin, Grieg und Sinding, Gesänge für gemischten Chor von Händel, Silcher und Schumann, der Bröllops-Marsch für Frauenchor von Södermann, das Klaviertrio op. 37 von Ignaz Lachner und der Jubiläumsmarsch „Mit Schwert und Pflug in Deutsch-Südwest" von H. Voigt.

TAGESCHRONIK

Wie entstand die Musik? Mit dieser vielumstrittenen Frage beschäftigt sich Prof. Dr. Karl Stumpf, der bekannte Berliner Tonpsychologe, in der von Prof. Hinneberg herausgegebenen „Internationalen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik". Er stützt sich dabei, schreiben die „Leipziger Neuesten Nachrichten", auf das besonders in dem Berliner Phonogrammarchiv gesammelte Material primitiver Musikübung, das ihm einen reicheren Einblick in die Anfänge alles Musizierens gestattet, als seinen Vorgängern. Die Theorie Darwin's, nach der die Musik zunächst bei den Tieren ein Lockmittel im Liebeskampf gewesen sei, genügt ihm ebensowenig wie die Hypothese Spencer's, der die Entstehung der Musik aus den Akzenten und Tonfällen der menschlichen Sprache erklärte. Auch die neueste Anschauung, die den Ursprung aller Künste und der rhythmisch geordneten Bewegung bei gemeinsamer Arbeit sieht, erläutert nur die Anlässe und Motive, die zum Singen führen konnten. Alle diese Erklärungen versagen aber da, wo das spezifisch Unterscheidende der Musik beginnt, nämlich bei der Frage, wie die Menschen dazu kamen, die Linie der Töne, die an und für sich durchaus stetig ist, in bestimmte Intervalle zu gliedern. Die Urkeime dieser musikalischen

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Intervallbildungen, die wir in der Musik der verschiedenen Völker und Zeiten tatsächlich finden, müssen selbständig entstanden sein; dann erst konnten andere Elemente, wie der Rhythmus und die Sprache, mit der Melodik zusammenwirken. Das Bedürfnis akustischer Zeichengebung hat nach Stumpf den Menschen darauf gebracht, die Stimme als Tonwerkzeug zu benutzen. „Versucht man, auf größere Entfernungen hin jemand durch die Stimme ein Zeichen zu geben, so verweilt die Stimme mit großer Stärke fest auf einem hohen Tone, wie er naturgemäß eben durch die stärkste Anspannung der Stimmlippen hervorgebracht wird, während sie am Schlusse mit nachlassender Lungenkraft heruntergeht, wie wir an den Juchzern beobachten, die sich die Sennen im Gebirge gegenseitig zurufen. Dieses Verweilen auf einem festen Ton ist, meine ich, der erste Schritt zum Gesang, es zieht die Grenzlinie gegen das bloße Sprechen. Der zweite Schritt und der eigentliche Schöpfungsakt für die Musik ist dann der Gebrauch eines festen und transponierbaren Intervalls, und auch dazu konnten akustische Signale hinführen. Wenn nämlich die Stimme eines einzelnen nicht ausreicht, werden mehrere zusammengerufen. Sie werden sich bestreben, den nämlichen Ton zu singen, um die gewünschte Verstärkung zu erzielen. Sind es aber Männer und Knaben oder Männer und Weiber, so werden sie nicht ein wirkliches Unisono erzielen, weil jeder die höchste Tonstärke nur innerhalb seiner Stimmregion erreicht. Sie werden also mit gleicher Kraft der Stimmgebung verschiedene Töne erzeugen. So mochten zahllose Mehrklänge zufällig entstehen. Unter allen Kombinationen hat aber eine die Eigenschaft, daß der Zusammenklang dem Eindruck eines einzelnen Tones zum Verwechseln ähnlich ist: die Oktave. Man nennt daher das Zusammensingen von Männern und Frauen in Oktaven immer noch einstimmigen Gesang, obgleich es, genau genommen, schon Mehrstimmigkeit ist. In der psychologischen Akustik kennen wir diese Eigenschaft der Oktave unter dem Namen der Verschmelzung, und schon die griechischen Musiktheoretiker haben darin das Wesen der Konsonanz gefunden. Diese Einheitlichkeit des Zusammenklanges ist der Oktave nicht etwa erst allmählich zugewachsen. Sie ist nicht eine Folge der musikalischen Entwicklung, sondern eine durch die Natur der Töne oder der zugrunde liegenden Gehirnprozesse notwendig bedingte Erscheinung. Sie ist darum sicher auch bei den Tieren vorhanden, nur daß sie darauf nicht aufmerksam wurden und nichts daraus gemacht haben. Die Urmenschen aber müssen diese Einheitlichkeit einmal bemerkt und Zusammenklänge dieser Art benutzt haben, weil sie den Eindruck hatten, den nämlichen Ton, also einen verstärkten Ton zu singen. Wir können heute noch an Unmusikalischen beobachten, daß sie die Oktave für einen Ton halten. Versuche haben ergeben, daß dies unter 100 Fällen etwa 75 mal geschieht.“ Auch noch andere Zusammenklänge besitzen diese Eigenschaft, jedoch in geringerem Maße; die Quinte und die Quarte, die sich ebenfalls bei den Naturvölkern beobachten lassen. Für die Ausbildung der Musik trat aber

Geistliche Gesänge

Text von G. Sylvester Cabanis

von

Hugo Kaun

Nach der Trauung (mittel)
Nun darfst du hingehen wie ein junges Königspaar

Weihnachtsstimmung (mittel)
Wie ist mir doch so eigen! Mein Herz pocht übervoll

Ostern „Halleluja!“ dröhnt es hernieder (hoch)
„Halleluja!“ schwingt es sich auf (tief)

Pfingsten (mittel) Himmelskönigin Sonne!
Schenkst uns wieder deines vollen Lichtes goldnen Schwall

Preis je Mk. 1.50

Verlag Albert Stahl, Berlin W35

Bei dem entschiedenvorhandenen Mangel füllen Kauns wirkungsvolle Gesänge eine Lücke in der Literatur aus



☛ Jede Musikhandlung liefert auf Wunsch **zur Ansicht**

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CEFES-EDITION

Chorgesangschule für Frauen-, Knaben- und Männerstimmen

von den allerersten Anfangsgründen an

:: zum Schulgebrauch und für Gesangvereine ::

verfaßt von

Cyrill Kistler.

Mit vielen in den Text gedruckten Noten- und Übungsbeispielen.

Zweite Auflage.

72 Seiten Lexikon-8°, broschiert no. **M. 2.—**.
(Bei Entnahme von 5 Stück je no. **M. 1.60**.)

Nachdem die erste Auflage den ungeteilten Beifall aller interessierten Kreise gefunden, erschien es überflüssig, eine Umarbeitung dieser Chorgesangschule bei einer neuen Auflage vorzunehmen. Die vor kurzem erschienene zweite Auflage ist daher nur mit einigen wenigen Verbesserungen versehen worden.

Von ersten Autoritäten wurde dieses Werk als das beste dieser Gattung bezeichnet, dasselbe ist an einer Reihe von Musikschulen und vielen Vereinen mit großem Erfolg eingeführt.

Durchaus interessant und eigenartig angelegt, sehr einfach und faßlich dargestellt, mit Hinweglassung allen Ballastes steuert dieses Werk direkt in gerader, kürzester Linie auf das Ziel: tüchtige Chorsänger und womöglich tüchtige Vomblattleser zu bilden, los. Das Werk, von Autoritäten wie Piel, Mettenleiter, Musiol, Paul Schumacher, Le Benu, Franz Wüllner, Jos. Rheinberger, Franz Witt u. a., sowie durch eine Reihe von Fachzeitungen mehr empfohlen, beweist überall die große pädagogische Begabung seines Verfassers und wird in der Hand eines denkenden, genau verfahrenden Gesanglehrers in der Schule wie in Instituten, in Männer- und gemischten Gesangvereinen die besten Dienste leisten. Es sei wärmstens empfohlen.

J. G. Stehle, Domkapellmeister, **St. Gallen.**

Bei Voreinzahlung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

nun ein wichtiger Affekt in Aktion, der in der Urgeschichte des Menschengeschlechts eine so mächtige Rolle spielt: die Neugier, die neben dem Zufall und der Not die Quelle aller Entdeckungen und Erfindungen ist. Beim „Zusamentreffen zweier Stimmen in der Oktave, in der Quinte oder Quarte konnte einem feineren Gehör doch allmählich nicht entgehen, daß es sich in Wirklichkeit doch um zwei verschiedene Töne handelte. Wenn man sie nacheinander angab, war dies noch deutlicher. Man mochte sich darüber freuen, solche Zweiklänge hervorzubringen, die doch einem Einklang ähnlich waren; und man sang dann die nämlichen Töne auch absichtlich nacheinander, um sich ihren Eindruck auch in dieser Form einzuprägen. Dabei mochte dann der leere Zwischenraum, den auch das kleinste dieser Intervalle, die Quarte, noch darbietet, zunächst willkürlich durch allerlei Zwischentöne ausgefüllt werden. Und so können wir uns die ersten melodischen Phrasen, sowie die ersten Keime einer Leiter entstanden denken." Zahlreiche Beispiele aus den Gesängen primitiver Völker illustrieren diese früheste Entwicklung der Tonkunst, so in den Überresten des Schreiens und Heulens, die sich mit den Anfängen der Musik vermischen. Ganz derselbe Prozeß wie beim Singen vollzog sich auch beim Gebrauche von Instrumenten, und zwar läßt sich der Fortschritt der akustischen Erfahrungen am besten in der Vervollkommnung der Pfeifen erkennen, die, wenn nicht die ältesten, jedenfalls sehr alte Musikwerkzeuge sind. Aus dem Bedürfnis der Verstärkung entstehen die Doppelpfeifen; sehr früh wird schon bei den primitiven Völkern aller Weltteile die Panpfeife benutzt, die Aneinanderreihung verschieden abgestimmter Pfeifen. Diese ersten Panpfeifen und die Pfeifen mit mehreren Löchern brachten einen großen Aufschwung in das Musizieren. Es entstanden die ersten instrumentalen Melodieen, an denen auch bald Saiten- und Schlaginstrumente ihren Anteil nahmen. Das ursprünglichste Saiteninstrument war der sogenannte Musikbogen, dessen Saite meist mit einem Stäbchen geschlagen, auch gezupft, aber nicht gestrichen wurde. Allmählich entstanden dann die mehrsaitige Harfe und Leier mit Schildkrötenschalen als primitiven Resonanzkästen. Während aber die Spuren mehrstimmiger Musik, die die Anfänge der Tonkunst bilden, erst sehr spät zu reiferer Entfaltung kamen, gedieh der Rhythmus sogleich zu einer merkwürdig reichen Durchbildung, und auch die Sprache gewann Einfluß auf die Entwickelung der Musik, indem sie den Sprechgesang kultivierte.

Konzertsaison in Alt-Berlin. Zu den vornehmeren Vergnügungen des friderizianischen Berlins, lesen wir im „Berliner Börsen-Courier", gehörte das „Konzert der Liebhaber der Musik", das im Jahre 1770 von den königlichen Kammermusikern Ernst Friedrich Benda und Karl Ludwig Bachmann gegründet wurde. Es fand vom Oktober bis Mai wöchentlich, jeden Freitag nachmittags um 5 Uhr, vom Juni bis September aber nur jeden ersten Freitag im Monat im großen Saale des Korsikaschen Hauses (neben dem Zeughause am Wasser) statt. Zur Aufführung kamen Oratorien, Opern, Kantaten, die Meisterkompositionen Glucks, Händels, Bachs usw. Eine Gesellschaft von Liebhabern der Musik,

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von denen viele mitwirkten, brachte die Kosten durch jährliche Subskription von 18 Talern auf. Der Eintritt war nur Subskribenten gestattet; Billets wurden sonst nicht verkauft, dagegen hatten Damen und Geistliche, auch ohne Billet, freien Eintritt. Fremde mußten, wenn sie dem Konzert beiwohnen wollten, von einem Mitgliede eine Eintrittskarte erbitten. Eine ähnliche Einrichtung war das Mittwochskonzert, das im Englischen Hause in der Mohrenstraße stattfand. Man konnte hier mit monatlich 1 Taler abonnieren oder zu jedem Konzert ein Billet für 6 Silbergroschen an der Kasse lösen. — Außer diesen regelmäßigen Veranstaltungen gab es nur noch gelegentliche Konzerte, die von durchreisenden Virtuosen, meist im Korsikaschen Saale, abgehalten wurden.

Man ersucht uns um Aufnahme des Folgenden: Preisausschreibung des Wiener Tonkünstlervereins. Der Wiener Tonkünstlerverein begeht in diesem Jahre die 25. Wiederkehr seiner Gründung. Aus diesem Anlasse hat der Ausschuß beschlossen, eine Preisausschreibung zu veranstalten, die für alle in Österreich lebenden Musiker offen ist. Es gelangen drei Preise von je K. 300.— für die beste Komposition a) auf dem Gebiete des Liedes, b) auf dem Gebiete des Klavierstückes, c) auf dem Gebiete des Instrumentalstückes (Streich- oder Blasinstrument) mit Klavierbegleitung zur Ausschreibung; es werden nur Kompositionen ernster Richtung berücksichtigt. Über die Zuerkennung der Preise entscheidet als Jury der Auschuß des Tonkünstlervereins, und zwar die Herren: Direktor Wilhelm Bopp, Dr. Richard Batka, Prof. Franz Haböck, Direktor Emil Hertzka, Prof. Karl Lafite, Direktor Richard Robert, Richard Specht, Kapellmeister Martin Spörr, Dr. Richard Stöhr, Hofopernkapellmeister Bruno Walter, Hugo Winkelmann und Prof. Heinrich Wottawa. Die Herausgabe der preisgekrönten Werke erfolgt durch die „Universal-Edition“, die den Komponisten die Hälfte des Reingewinnes garantiert. Die Bewerbung geschieht anonym; alle Bewerber haben ihre Werke bis längstens 15. März 1910 in Abschrift bei dem Präsidenten des Tonkünstlervereins, Herrn Direktor Wilhelm Bopp, Wien III, Lothringerstraße No. 14 (k. k. Akademie für Musik), unter einem bestimmten Motto einzureichen. Der Name des Bewerbers muß in einem geschlossenen Kuvert, das das gleiche Motto trägt, enthalten sein. Die Zuerkennung der Preise erfolgt am 7. Mai 1910, am Geburtstage von Johannes Brahms.

Aus Moskau wird uns geschrieben: Das Verwaltungskomitee der Stiftung zur Förderung der russischen Musik, von M. P. Belaieff gegründet, hat folgende Mitteilung über die diesjährige Verteilung der Glinka-Prämien erlassen: Die erste Prämie von 1000 Rubeln ist Th. M. Blumenfeldt für eine Symphonie für großes Orchester op. 39 zugesprochen worden. Vier Prämien zu 500 Rubel sind an folgende Tondichter verteilt worden: an N. N. Tscherepnin für ein Klavierkonzert cis-moll, an M. O. Steinberg für ein Streich-Quartett op. 5, an Alexander Skriabin für seine fünfte Klaviersonate, an Igor Stravinski für ein Scherzo Fantastique für Orchester. Die

Konzerttournée

Marie Dubois

Pianistin

unter dem Beistand der Berliner Filiale des **„Courrier Musical“** (Paris), Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 7/8.

Januar: 7. Magdeburg. 9. Hannover. 10. Berlin. 12. Halle. 14. Braunschweig. 15. Dresden. 17. Leipzig. 19. Frankfurt a. O. 23. München. 24. Stuttgart.

Konzertflügel C. Bechstein

Programm:

François Couperin 1668—1733: Le Carillon de Cythère.
— Les folies françaises.
— Les petits moulins à vent.
Claude Daquin 1694—1772: La Mélodieuse.
François Dandrieu 1684—1740: Les Amours, Concert des oiseaux.
— Le ramage, Concert des oiseaux.
J. Dagincourt — 1733: Le moulin à vent.
Jean-Philippe Rameau 1683-1764: L'Égyptienne.
— La Joyeuse.
— Musette en rondeau.
— Tambourin.

J. Massenet: Toccata.
Georges Bizet 1838—1875: Variations chromatiques.
Gabriel Fauré: Nocturne.
Emmanuel Chabrier 1842—1894: Improvisation (Pièces pittoresques).
Camille Saint-Saëns: Étude en forme de Valse.

Gabriel Pierné: Nocturne en forme de Valse.
Ch.-M. Widor: Roses d'Avril (Suite écossaise).
Francis Thomé: Les Danaïdes.
Ernest Chausson 1855—1899: Paysage.
Claude Debussy: La neige danse (children's corner)
Florent Schmitt: Brises (Musiques Intimes).
Benjamin Godard 1849-1895: Valse chromatique.

Arrangement und Alleinvertretung:

Konzertbureau Emil Gutmann, München.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig.

Aus:

Politikens zweitem Berliner Konzert

Gustav Helsted:

Op. 6: **Trio in E-moll** für Klavier, Violine und Violoncell . . Mk. 6.50

Fr. Rung:

Takots Lied aus „Pharaos Ring", Schauspiel von Molbeck . . Mk. 0.50

August Enna:

Volkslied . . . . . Mk. 0.75
Judiths Bitte . . . . . Mk. 1.—

Prämien werden alljährlich am 27. November russischen Stils (am 10. Dezember neuen Stils) ausgezahlt. An diesem Tage erlebten einst Glinka's Opern „Das Leben für den Zar" und „Russlan und Ludmilla" ihre Uraufführung.

Es wird uns geschrieben: Johann Hrimaly, Professor am Kaiserlichen Konservatorium in Moskau, feiert demnächst sein vierzigjähriges Jubiläum als Leiter der Violinklasse und wird aus diesem Anlaß unter anderem auch von dem bekannten Musikfreund und -mäzen D. F. Belaieff in ebenso eigenartiger wie würdiger Weise geehrt werden. Belaieff hat nämlich zwei Prämien zu 1500 bzw. 1000 Rubel ausgesetzt und für diejenigen Violinisten bestimmt, die aus dem am 7. (20.) März 1910 im Konservatorium stattfindenden Preisspielen als Sieger hervorgehen werden. Zu dieser Konkurrenz werden nur Personen zugelassen, die die Violinklasse des Moskauer Konservatoriums absolviert haben. Jeder Teilnehmer muß nach Wahl eines der Violinkonzerte folgender Autoren in extenso vortragen: Arensky, Bazini (Konzertstück D-dur), Beethoven, Brahms, Bruch (g-moll oder d-moll), Wieniawski (fis-moll oder d-moll), Vieuxtemps (Viertes oder Fünftes), Glazounow, Goldmark, Joachim („Ungarisches Konzert"), Mendelssohn, Paganini, Rubinstein, Saint-Saëns (h-moll), Tschaikowsky, Spohr (Achtes oder Neuntes), Ernst (fis-moll) und eine der sechs Bachschen Sonaten. Außerdem wird jedem Teilnehmer freigestellt, eine Virtuosenpiece nach eigener Wahl zu spielen. Das Preisrichterkollegium besteht aus mindestens acht namhaften Musikern, russischen sowohl wie ausländischen, die von dem den Vorsitz führenden Direktor des Konservatoriums berufen werden. Die Prämien werden durch geheime Abstimmung mit einer $^2/_3$-Stimmenmehrheit zuerkannt. Diejenigen, die sich am Preisspielen beteiligen wollen, müssen an die Kanzlei des Moskauer Konservatoriums unter Beifügung ihrer Ausweispapiere einen schriftlichen Antrag richten. Das Preisspielen findet unter Klavierbegleitung statt, und infolgedessen hat jeder Teilnehmer im voraus mitzuteilen, ob er mit einem eigenen Begleiter oder mit demjenigen, der ihm vom Vorsitzenden zur Verfügung gestellt werden wird, zu spielen beabsichtigt.

Wir werden um Aufnahme des Folgenden gebeten: Eine Pergolesi-Gesellschaft wurde auf Veranlassung des Musikschriftstellers Ludwig Schittler, der sich mit dem Sonderstudium Pergolesi's beschäftigt, vor kurzem in München ins Leben gerufen. Giovanni Battista Pergolesi, vielleicht der bedeutendste Vorläufer Mozarts, mit dessen Schicksalen sein Leben manchen rührenden Zug gemeinsam hat, ist eigentlich, ohne daß jemals von irgendeiner Seite für ihn Propaganda gemacht worden wäre, nie völlig in Vergessenheit geraten. Seine „Serva Padrona", diese unvergleichliche Eingebung einer genialen Laune (komponiert 1731 von dem Einundzwanzigjährigen), erregte das Entzücken seiner Zeitgenossen und ist namentlich seit ihrem sensationellen Erfolg in Paris, wo sie 1752 zuerst in italienischer Sprache acht Monate hindurch ununterbrochen, und dann in französischer Bearbeitung 1754 nicht weniger als 190mal nacheinander aufgeführt wurde, nie mehr von der

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bühne verschwunden. Berühmte Dirigenten unserer Zeit, wie Mottl, Weingartner, Stavenhagen, haben für die „Serva Padrona“ besondere Vorliebe gezeigt. Angesichts einer so beispiellosen, unvergänglichen Wirkung dieses Werkes ist es beinahe unerklärlich, wie die übrigen Schöpfungen Pergolesi's, darunter mehrere Opern, Kammermusik- und Kirchenkompositionen von seltener Schönheit, ganz oder fast ganz von der Bildfläche verschwinden konnten. Die Pergolesi-Gesellschaft, deren Leitung der Münchener Domorganist Josef Schmid übernommen hat, will nun durch Veröffentlichung seiner wertvollsten Werke in Neuausgaben, die ebenso wissenschaftlichen wie praktischen Zwecken genügen sollen, ferner durch eine in Vorbereitung befindliche Monographie und durch stilreine Aufführungen, deren erste als Gedächtnisfeier am 9. Januar stattfinden soll, das Verständnis für Pergolesi und die ganze neapolitanische Schule neu beleben. Beitrittserklärungen und Anfragen sind zu richten an die Geschäftsstelle der Pergolesi-Gesellschaft: Wunderhorn-Verlag, München 28.

Aus Heidelberg wird uns geschrieben: Der Bach-Verein vollendet in dieser Saison das 25. Jahr seines Bestehens; er hat durch seine Interpretationen von fast allen bedeutenderen alten und modernen Konzertwerken unter Philipp Wolfrums Leitung eine vorbildliche Wirksamkeit entfaltet und namentlich in den letzten Jahren das Interesse nicht bloß der deutschen, sondern auch der ausländischen Musikwelt in hohem Grade erregt. Mit einer Feier im größeren Stil wird das Jubiläum begangen werden.

Das Robert Schumann-Museum in Zwickau. Am 8. Juni 1900, dem neunzigsten Geburtstage Robert Schumanns, wurde ihm in seiner Vaterstadt Zwickau ein Denkmal errichtet. Es machte sich darauf in Musikerkreisen eine Bewegung geltend, die den Manen des Tondichters eine zweite Gedenkstätte errichtet sehen wollte, und zwar in Gestalt eines in seinem Geburtshause unterzubringenden Robert Schumann-Museums. Jetzt wird dieser Plan zur Ausführung gebracht werden können, da mehrere Kunstmäzene zum Ankauf des Hauses die erforderlichen Mittel zur Verfügung gestellt haben. Die feierliche Eröffnung des Schumann-Museums wird am hundertsten Geburtstage des Meisters, dem 8. Juni 1910, erfolgen. Von einer Seite sind einige interessante Dokumente gestiftet worden, darunter zwei Jugendbriefe des Komponisten, die er an seinen Großvater gerichtet hat, und mehrere seinerzeit konfisziert gewesene Schriften. Übrigens will man im nächsten Jahre zugunsten des Schumann-Museums drei Festkonzerte in Zwickau veranstalten, von denen das zweite der Dresdner Generalmusikdirektor Ernst von Schuch dirigieren wird.

Die Stadt Pesaro beabsichtigt, Gioachino Rossini ein würdiges Denkmal zu setzen. Der Meister, der seiner Vaterstadt sein Vermögen zur Gründung eines Konservatoriums hinterlassen hatte, besitzt bereits eine Bronzestatue in Pesaro.

Eine Riesenmusikhalle in Dresden. Zirkusdirektor Stosch-Sarrasani hat sich unter Hinterlegung von 200000 Mark erboten, den Bauplatz auf dem militärfiskalischen Areal an der Carolabrücke zu erwerben und einen



„Die Tat“ hat ein klares Ziel im Auge: *die Einheit der Kultur.* Diese Einheit aber ist nur zu finden in den *religiösen und ethischen Werten.* Der Mangel unserer Kultur, der immer unverhüllter zutage tritt, liegt darin, daß man eine rein ästhetische Bildung erstrebt. Diese rein ästhetische Bildung aber entnervt. Nur auf dem Boden einer *einheitlichen Weltanschauung,* die nicht nur in der Theorie vorhanden ist, sondern in das unmittelbare Lebensgefühl und damit in die Lebensgestaltung übergeht — daher der Name „Die Tat“ — läßt sich eine geschlossene Kultur errichten.

Der Inhalt des Januarheftes ist:

1. Aug. Horneffer, Erbauung und Predigt.
2. Von einem evangelischen Prediger.
3. Schnabel, Hebbel (Schluß).
4. Burger, Thomabilder.
5. Wertheim, Literatur des Kunstgewerbes.
6. Braun, Philosophie des Schaffens.
7. Umschau.

Haar-Ausfall

sowie Schuppen und Spalten der Haare wird unbedingt beseitigt durch Waschen mit

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife

Schutzmarke „Steckenpferd“ von Bergmann & Co., Radebeul. Bestes Mittel zur Stärkung und Kräftigung des Haarwuchses. Vorrätig à St. 50 Pfg. in allen Apotheken, Drogerien und Parfümerien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berliner
Musikalien-Druckerei
G. m. b. H.
Berlin SW. 68

Berlin SW. 68,
Lindenstr. 16/17. Fernspr.: Amt 4, 9276.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille der Musikfachausstellung 1906.

Der diesem Hefte beiliegende soeben erschienene

Katalog der Volksausgabe Breitkopf & Härtel

enthält an der Spitze eine Auswahl der besten Kompositionen von **Adolf Jensen**, die, von Wilhelm Kienzl revidiert, alles enthält, was sich aus Jensens Schaffen von bleibendem Werte erwiesen hat. Die Volksausgabe Breitkopf & Härtel ist in der letzten Zeit rapid gewachsen und konnte kürzlich eine hervorragend schöne Violinsonate des nordischen Meisters **Christian Sinding** als No. 3000 veröffentlichen. Über den gediegenen und außerordentlich reichhaltigen Inhalt der Volksausgabe Breitkopf & Härtel gibt der beiliegende Katalog genaue Auskunft.

AUS DEM VERLAG

Über Robert Mayrhofers neue Harmonielehre fand unlängst der erste öffentliche Vortrag statt, und zwar in Erfurt bei der Bezirksversammlung des Organisten- und Kantorenvereines der Provinz Sachsen durch den Organisten H. Böckel, der das Akkordproblem fis-c-e-b herauszog und damit Verwunderung und alsdann lebhaften Beifall erzielte.

Das Märchenspiel „Der Kampf um Schneewittchen" von Dr. Richard Wolff, Musik von Clemens Schmalstich, das letztes Jahr seine Uraufführung in Basel mit so großem Erfolg erlebte, wurde von den Bühnen in Berlin (Volksoper), Mannheim, Bamberg, Amsterdam, Oppeln, Stettin u. a. m. angenommen.

massiven Zirkus zu errichten, der sich nicht minder zu musikalischen Veranstaltungen eignen soll. Die Festhalle soll etwa 5000 Sitzplätze haben. Der Bau knüpft sich an die Bedingung, daß die Stadtgemeinde innerhalb der nächsten 30 Jahre kein Land zu ähnlichen Zwecken verkauft noch verpachtet. Die Stadtverordneten haben, nachdem der Fiskus seine Zustimmung gegeben hat, dem Projekte zugestimmt.

Aus Riga wird gemeldet: Das zweistöckige alte Holzhaus an der Alexanderstraße, in dem Richard Wagner von 1837—1839 als Kapellmeister am hiesigen Stadttheater gelebt hatte, ist durch eine Feuersbrunst zum großen Teil zerstört worden. (Im vierten Wagner-Heft der „Musik", Jahrgang 3, Heft 20, befindet sich eine Abbildung des Hauses.)

Wie vorauszusehen war, hat Gustav Mahler die Meldung, er sei mit der Komposition einer Oper beschäftigt, dementiert.

Das Münchener Tonkünstler-Orchester hat eine erfolgreiche Tournee durch Österreich-Ungarn und Rumänien unter der Leitung von José Lassalle absolviert.

Der Kölner Heldentenor Fritz Rémond wurde vom Herzog von Anhalt zum Kammersänger ernannt.

Dem Kantor und Organisten Wilhelm Kempff in Potsdam ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

Eugen Hildach in Frankfurt a. M. erhielt den Professortitel.

Dem Domorganisten Gottlob Schütze in Brandenburg a. H. wurde der Kronenorden 4. Klasse verliehen.

Friedrich Klose in München erhielt den Professortitel.

Der Jahrgang 1910 des von Dr. Hugo Botstiber trefflich redigierten „Musikbuch aus Österreich" enthält die folgenden musikwissenschaftlichen Beiträge: La Mara (Briefe alter Wiener Hofmusiker; Fortsetzung), Otto Erich Deutsch (Joseph Haydn und Kaiser Josef II.), Ferdinand Scherber (Die Viola d'amore im 18. Jahrhundert).

No. 99 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel (Januar 1910) ist soeben erschienen. Inhalt: Adolf Jensen, Auswahl der besten Kompositionen für Klavier zweihändig, vierhändig und Gesang, herausgegeben von Wilhelm Kienzl. Nebst Würdigung seines Schaffens und einem Verzeichnis der in der Volksausgabe Breitkopf & Härtel erschienenen Werke. — Christian Sinding, Romanze für Violine und Orchester. op. 100. — Hans Sitt, Werke und Vortragsalbum. — Leone Sinigaglia, Werke. — Philipp Scharwenka, Symphonia brevis. — Granville Bantock, The Pierrot of the Minute. — A. E. M. Grétry, Ouvertüre zur komischen Oper „L'Épreuve villageoise." — Der Männergesang und die Sammlung Deutscher Männerchor. — Désiré Thomassin, Klaviertrio in D-dur. op. 62. — Heinrich Germers Neuausgaben einiger vorzüglicher Klavieroriginalwerke. — Sonatinen und Sonaten für Klavier zu zwei Händen zeitgenössischer Tonsetzer, mit einem Briefe J. G. Zieglers vom 17. Januar 1775 und einer alten Titelvignette. — Musikalische Gedenktage des Jahres 1910. — Richard Wagners vier erstmalig im Herbst 1907 veröffentlichte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzertouvertüren. — Orlando di Lassos sämtliche Werke. Band 18 und 20: Kompositionen mit deutschem Text und ausgewählte Werke für den praktischen Gebrauch. — Heinrich Schütz, Weihnachts-Oratorium. — Joh. Seb. Bachs Werke für den praktischen Gebrauch. Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft. — Joseph Haydns Werke. — Musikgeschichtliche Werke: Frankreich, Lappland. — Musikverlagsbericht 1909. — Vermischte Nachrichten. — Musiknachrichten aus England. — Ludwig van Beethovens Leben von Alexander Wheelock Thayer. — A. J. Polak, Die musikalischen Intervalle. — Karl Scheidemantel, Stimmbildung, englische Ausgabe. — La Mara, Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. — Zeitgenössische Kunstblätter.

TOTENSCHAU

Am 21. Dezember † in Berlin Prof. Karl Halir im 51. Lebensjahre. Die „Musik" hat beim 50. Geburtstag des ausgezeichneten Geigers seiner in Wort und Bild gedacht (Jahrgang 8, Heft 12).

Am 26. Dezember † in Mannheim Dina van der Vijver-Voisin, eine geborene Holländerin, die der Mannheimer Hofoper von 1900—1907 als jugendlich-dramatische Sängerin angehört hatte, 33 Jahre alt.

Am 28. Dezember † in Kassel im Alter von 69 Jahren Königlicher Musikdirektor Lorenz Spengler, der sich um das musikalische Leben Kassels sehr verdient gemacht hat. Seine Haupttätigkeit entfaltete er auf dem Gebiete der Kirchen- und Oratorienmusik; hier hat er als Komponist wie als Gründer und Leiter der „Musica sacra" erfolgreich gewirkt. Von seinen Veröffentlichungen ist besonders seine Sammlung „Blüten und Perlen der musica sacra" zu nennen.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Über die Werke von

Ernst Decsey
Edgar Istel
Alfr. Chr. Kalischer
Julius Kapp
Paul Marsop
Paul Moos
Arthur Seidl
Hans v. Wolzogen

usw. usw.

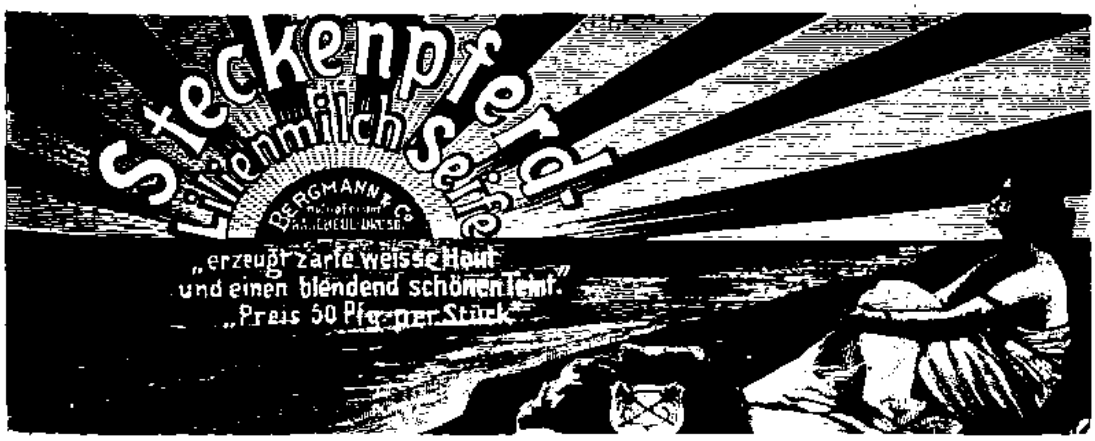
unterrichtet unser

Verlagskatalog,

der jedermann kostenlos zur Verfügung steht.

Schuster & Loeffler
Berlin W 57

Lexikon der deutschen Konzertliteratur
Unentbehrlicher Ratgeber für Dirigenten, Konzertvereine u. Rezensenten.
2 Bände à M. 8.—, geb. à M. 8.—. (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neues Konservatorium für Musik

WIEN I., Jakobergasse 5 (nächst dem Parkring)

Künstlerischer Leiter: Richard **Robert**
Administrativer Direktor: Emerich **Bénesi**

Hauptlehrkräfte sind u. a.:

Gesang: Madame Charles **Cahier**, k. k. Hofopernsängerin, Gertrude **Förstel**, k. k. Hofopernsängerin, Paul **Schmedes**, Josef **Staudigl**, kgl. Kammersänger, Olga **v. Türk-Rohn**, Marianne **Wolf**.

Klavier: Marie **Baumayer**, Anka **Bernstein**, Bruno **Eisner**, Richard **Goldschmidt**, Erna **Jasmin**, Wally **Loew**, Luise **Patzau**, Giza **Pawlis**, Baronin Valerie **v. Pistor**, Richard **Robert**, Elise **Rudich-Bunzl**, Wera **Schapira**, Karl **Schilling**, Blanca **Sockl**, Josef **Söldner**.

Violine: M. L. **Goldis**, Konzertmeister **Knoll**, Franz **Ondříček**, Peter **Stojanovits**, Konzertmeister **Uhlemann**.

Klarinette, Cello, Flöte, Kontrabaß, Trompete, Horn: Die Herren k. k. **Hofmusiker**: Franz **Behrends**, Theobold **Kretschmann**, Ary **van Leeuwen**, A. **Mišek**, A. **Stiegler**, K. **Stiegler**.

Orgel: Der kgl. Kammervirtuose Professor Josef **Labor**.

Harfe: Der k. k. Hofmusiker A. **Moser**, Frau Hedwig **Preis-Baum**.

Kompositionslehre und Instrumentation, allg. Musiklehre und Musikgeschichte, Harmonielehre und Kontrapunkt: J. B. **Förster**, Dr. Robert **Konta**, Professor Karl **Lafite**, Camillo **Horn**.

Vollständige Ausbildung in Gesang und in allen Instrumenten vom ersten Anfang bis zur Konzert-, Bühnen- und Orchesterreife.

Reform-Elementarklassen für Klavier und Violine, in welchen die Schüler nach streng individualisierender Methode **täglich** Unterricht erhalten.

Ensemble- und Kammermusikübungen.

Hochschule (Konzertklassen) für Violine und Klavier:
Franz **Ondříček** und Richard **Robert**.

Musiklehrerseminar, verbunden mit einem Vorbereitungskurs für die **k. k. Staatsprüfung** (Carl Lafite) zur Ausbildung von tüchtigen Musiklehrern und Musiklehrerinnen.

Eine Neuschöpfung bedeutet der von Direktor Richard Robert ins Leben gerufene

Stilbildungskurs

für Pianisten und Pianistinnen, welcher im Schuljahre 1909/10 ausschließlich dem Vortrage der Klavierwerke von **Joh. Sebast. Bach** und **Mozart** gewidmet ist.

Prospekte kostenlos durch das Sekretariat.

Sprechstunden des Direktors: Montag und Donnerstag 11—1. Mittwoch 5—7.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

4. FASCHINGS-HEFT

So lernt doch über euch hinweglachen! . . . Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, lernt mir — lachen!

Friedrich Nietzsche
(Also sprach Zarathustra)

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 9
Erstes Februarheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Reform!
Centralisationsgesellschaft m. b. H.
für ausübende Kunst und Kritik

Max Steinitzer
Siegfried in der Sonnwendglut
Ein modern-musikalisches Traum-Mysterium
aus der Gegenwart

Albert Friedenthal
Eine neue Klaviermethode

Hans Scholz
„Die Irrfahrten des Odysseus"
Kulinarische Symphonie von Ricky Kasuar

Alfred von Ehrmann
Im Zelte des Scheikhs

Melibokus
Ein Eisenbahngespräch

Carl Mennicke
Der Musikfeind. Eine Fastnachtsplauderei

Mephistopheles
Elektra-Technische Beiträge zur modernen Journal-Listik

Alfred von Ehrmann
Das Wunderkind

Dr. O. S. Selbart
Der erste Musikphilologenkongreß

Bücherschau Fasching 1910

Marie von Bülow
Zu unserer Musikbeilage

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kritik (Oper und Konzert)

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Nachrichten und Anzeigen

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REFORM!

CENTRALISATIONSGESELLSCHAFT m. b. H.
FÜR AUSÜBENDE KUNST UND KRITIK

(Direktor: Fritz Nauke, Berlin. Vertretung für Süddeutschland: Eberl, Hotel Leberwurst, am Platzl, München.)

Telegrammadresse: Centralnauke, Berlin.

Wie es bisher war:

Der Virtuose mußte sich in die Städte, in denen er konzertieren wollte, persönlich (!) begeben.

Der Dirigent mußte zu dem Orchester, das er leiten sollte, persönlich (!) hinreisen und persönlich (!) mit ihm probieren.

Der Kritiker mußte die Konzerte, die er besprechen wollte, persönlich (!) besuchen.

Kurz: **mittelalterliche Zustände,** die, mit dem Maßstab der heutigen Technik gemessen, nur Mitleid oder Heiterkeit erregen können.

Wie es durch unsere Zentraldirektion wird:

1. Der konzertierende Künstler spielt im Konzert oder, wenn er gerade in Stimmung ist, bei sich zu Hause vor unserem die elektrische Aufnahme bewirkendem Mignon-Apparat oder dem Violin- bzw. Violoncell-Reproduktions-Instrument. Man erhält also von jedem Künstler nur Vorträge bei bester Disposition!

2. An die reflektierenden Konzertveranstalter versenden wir gleichzeitig mit dem Mignonklavier usw. eine mechanische, durchaus getreu nachgebildete Wachsfigur des Künstlers, die mittels unseres kinematographisch-elektrischen Aufnahmeapparats zusammen mit dem Spiel alle seine Bewegungen wiedergibt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

I. Virtuosen

Wir offerieren in dieser Branche vorläufig:

No. 1. Eugen d'Albert. a) in genialster Inspiration, Walzensortiment I, ausschließlich von einwandfreien Kritikern als solche bezeichnete „Offenbarungen" und „Großtaten" enthaltend. — b) Sortiment II, für weniger bemittelte Vereine, laut Spezialkatalog.

No. 2. Ferruccio Busoni. NB. Einzig dastehend. Vollständiges Liszt-Repertoire. Die Walzen aus besonders gefestigtem englischen Stahl; sogenannte „geharnischte" Montage.

No. 3. Raoul von Koczalski. Großes Walzensortiment in Chopin, Beethoven (billiger). Wird unter einem Vierteldutzend Abenden nicht abgegeben. Dafür Engrospreis.

Um auch die bisher noch weniger hervorgetretene Beliebtheit des Vater Koczalski anzubahnen, offerieren wir hiermit pro 1910:

No. 3a. Koczalski senior. Wachsfigur im Pelzmantel, sitzt am kleinen Kassentische, den Eintretenden mit den Blicken folgend, umsonst bei jeder Bestellung auf Koczalski junior.

NB. Bei Koczalski junior sind einige Walzen durch kleine Gedächtnisfehler nicht ganz authentisch. Gleichzeitig mit diesen Walzen werden von uns stets vertraulich Informationen an die besseren Zeitungen der betreffenden Stadt versandt, um die P. T. Herren Kritiker aufmerksam zu machen, wo sie solche Abweichungen zu entdecken und eventuell zu rügen haben, und zwar an jedes Blatt andere.

No. 4. Ignaz Paderewski, täuschend echt, Haarlänge 31,5 cm. Walzen: nur Besseres.

II. Dirigenten

Von den begehrtesten Spezialitäten halten wir selbstverständlich mehrere Exemplare auf Lager, die je nach eingelegter Walze die Orchesterstücke ihres Repertoires nach unserer elektrisch-kinematographischen Übertragung genau wie in Wirklichkeit dirigieren.

Die Vorproben leitet in jeder Stadt der lokale Orchesterchef, der sein Telephon an unsere Zentrale anschließt, das betreffende Stück in der Reproduktion unter dem Großen grammophonisch anhört und die Einzelheiten der Wiedergabe in seine Partitur einträgt. Die Generalprobe unter dem Großen in effigie verläuft dann gewöhnlich schon tadellos.

(Operndirigenten können wir nur für Sängerensembles liefern, die im Takt singen; sie wurden deshalb in Deutschland bisher nicht verlangt.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorläufig offerieren wir in tadellosen Exemplaren:

No. 5. Felix Mottl mit großer Kombinationswalze: Ouvertüren bzw. Vorspiele zu „Freischütz", „Euryanthe", „Oberon", „Tannhäuser", „Meistersinger".

Zugleich mit dieser Figur senden wir an die verehrlichen Redaktionen der betreffenden Stadt stets Notizen über die Metronomisierung der wichtigsten Tempi, so daß die betreffenden Herren Rezensenten bei der Konstatierung besonderer Langsamkeit nur einige der Beiwörter: sprichwörtlich, ermüdend, merkwürdig, göttlich, wonnig, erhaben, verklärt usw. durchzustreichen haben.

No. 6. Richard Strauß
No. 7. Gustav Mahler
No. 8. Hans Pfitzner
No. 9. Felix v. Weingartner

laut spezieller Preisliste, in verschiedenen Sortimenten, nach den Marken: wild, zahm, verträumt, reisemüde, ausgeruht usw. geordnet.

Um den zahlreichen Bestellungen auf

No. 10—14 Arthur Nikisch einigermaßen genügen zu können, halten wir ein festes Sortiment dieser ausgezeichnet gelungenen Figur in verschiedener Preislage vorrätig:

a) mit Walze Tschaikowsky, Pathetische Symphonie. Die Figur mit echtem Brillantring.

b) mit Walze Beethoven, c-moll Symphonie. Mit Simili. Billiger.

c) mit Walze „Tannhäuser"-Ouvertüre.

NB. Damit auch minder Versierte unter den P. T. Herren Rezensenten sich nicht darüber irren können, an welcher Stelle man sich entrüsten darf, daß Nikisch die Waldhörner ohne entsprechende Vorschrift der Partitur so stark heraustreten läßt, erglänzt bei dieser Stelle der Ring an der Rechten in elektrischem Licht, während der kleine Finger der Linken leicht auf die Waldhörner hinzeigt.

d) für minder akademische Konzerte; mit Walze Potpourri aus dem „Trompeter von Säckingen". An einigen weniger genial harmonisierten Übergängen dieser Jugendarbeit bewirken geschickt im Frack angebrachte Glühlampen durch den Widerschein ein leichtes Erröten der Figur.

e) große Walze: Matthäuspassion. Dazu gratis: Festschrift von Moritz Wirth, preisgekrönt vom Oberbürgermeisteramt der Stadt Leipzig.

No. 15. Fritz Steinbach, mit Walze Brahms' c-moll Symphonie. Mittels unserer patentamtlich geschützten empfindlichen Platte, die im Innern angebracht ist, veranlaßt eine Mechanik die Figur, sobald der Luftdruck der von Blech und Pauken ausgehenden Schallwellen die Stärke von zehn Atmosphären erreicht hat, nach dieser Richtung des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Orchesters hin befriedigt mit dem Kopfe zu nicken, früher nicht. Für Kongenialität, Superiorität, Monumentalität und Spezialität der Brahmsauffassung wird garantiert. —

Für zielbewußte und entschlossene Konzertvereine, denen es deshalb schwer fällt, sich für nur einen einzigen Kapellmeister zu entscheiden, empfehlen wir unser

General-Abonnement

auf 6—12 verschiedene, nur erstklassige Dirigenten, je nach der Anzahl der Konzerte jedesmal wechselnd, bestes Mittel, um im Orchester eine sogenannte Tradition heranzubilden, wenigstens die, daß es immer auf alles gefaßt ist. Hierzu dient am besten das

I. Sortiment, sog. alte Frankfurter Mischung, Auslese.

(Mindere Sortimente laut besonderer Preisliste.)

Endlich: Hochoriginell! Karnevals-Sortiment von Spezialdirigenten des Naukeschen Centralbureaus:

No. 16. Type Normalinsky, Ehrenmitglied des früheren Allg. Deutschen Mäßigkeitsvereins. Schlägt in jedem Satz zu sämtlichen Themen nur einerlei Takt, hält beim Piano die Hand ans Ohr und dämpft beim Forte ab (D. R. P.), so daß jedes Orchester immer nur Mezzoforte spielen kann. Dirigiert immer nur Andante, beim Allegro ein wenig schneller, beim Adagio ein wenig langsamer.

Mit Walzen: Beethovens Symphonieen und Ouvertüren, von zahlreichen Sanatorien bestellt. Zeugnisse von Nervenärzten für vollkommene Unschädlichkeit. Ersetzt Sulfonal, Trional, Bromkalium u. a. chemische Schlafmittel.

No. 17. Type Meschuggewitsch. Schlägt bei den allbekanntesten Stücken die überraschendsten Tempi an, Unkenntlichkeit garantiert, daher Wirkung gleich der von Novitäten.

Walzensortiment: Beethovensätze, z. B. Allegro der „Eroica", mit Fermaten, Luftpausen, Temporückungen zwischen Presto und Adagio, im ganzen ca. 99 Sensationen pro Satz. Deutet beim Applaus mit bescheiden stolzer Geste auf seine Stirne.

No. 18. Type Petrefatzki-Hintermeier, alte Herrenfigur. Dirigiert verschiedene Wagner-Ouvertüren, aber alles langsam und sehr gemütlich, und sagt nach Schluß jedesmal vernehmlich mittels Apparat (D. R. Patent): „Sau-G'lump". (Original ehemals geschätzt in kleineren deutschen Residenzen; Nachbildung historisch echt.)

No. 19. Type Stereotypski, schlägt immer nur den Takt zur „Euryanthe"-Ouvertüre; legt man nun dem Orchester andere Stimmen auf, z. B. zu Mozarts g-moll Symphonie, so entsteht die heiterste Konfusion.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NB. Vorzüglich erprobt und mit Ordensverleihungen belohnt bei Besuch von exotischen Fürstlichkeiten aus Persien, Afghanistan usw.

Für Städte mit vorwiegend konservativer musikalischer Richtung empfehlen wir als Figur aus dem Publikum, die an einen besonders sichtbaren Platz des Zuhörerraums zu setzen ist:

No. 20. Felix Draeseke, sprechend ähnlich, mit dissonanzempfindlicher Platte im Innern (D. R. P. No. 193576). Durch elektrische Übertragung der bekanntlich auf Störungen des Schwingungsverlaufs beruhenden Dissonanzerscheinungen sträuben sich die Haare auf dem Haupte der Figur um so höher, je schärfer die Dissonanzen sind. Unentbehrlich bei Werken der neueren Richtung. Konservative Kritiker können sich je nach dem Winkel, in dem die Haare der Figur abstehen, Notizen über den Grad der Abweichung von den Gesetzen der älteren Harmonielehre machen.

Der **Kritiker** braucht im Beruf weder Droschke noch Regenschirm oder Gummischuhe mehr, er läßt in seinem Arbeitszimmer an das Telephon unsern Apparat anschließen, der von unserm Bediensteten für jeden Abend gestellt wird. Ein elektrischer Zeiger rückt auf jedem der sechs bis sieben für Berlin gewöhnlichen Abendprogramme stets zur Nummer vor, die eben darankommen soll; der Arbeitende verbindet das Hörrohr durch einen Druck mit der gewünschten Leitung und schreibt seine Eindrücke, bequem am Tische sitzend, nieder oder telephoniert sie einfach während des Anhörens direkt an die Redaktion seines Morgenblattes. Enorme Zeitersparnis. Die überraschendsten Urteile haben sich auf diese Weise bereits ergeben.

Unseren vielumworbenen **Konzertagenturen** ist die bisher in so selbstlos idealer und opferwilliger Weise ausgeübte Tätigkeit des Sichtens unter dem nach dem Podium drängenden Material, die uneigennützige, aber schmerzliche Zurückweisung der absolut Unqualifizierten, durch unsern automatischen Zentralapparat erspart. Der Konzertant schiebt einen Zettel mit seinem Namen, seiner Kunstspezialität und 500 Mk. in den Apparat, und diesem entfällt selbsttätig ein Zettel mit Angabe des Tages, wann einer unserer Konzertsäle frei ist. Die Billetabgabe an Freikärtler erfolgt gleichfalls rohrpostlich automatisch. Unsere Devisen sind: Weg mit allen Sentimentalitäten aus der Kunst! Freie Bahn allem Echten in unsere Kasse! Entlastung der vielgeplagten Kunstaristokratie!

Bereits zeigen sich die herrlichen **Früchte** unseres Systems.

Herr Felix v. Weingartner schreibt uns: „Lieber alter Nauke! Seit ich Hofoperndirektor bin, weiß ich, daß Dirigieren eigentlich eine Erholung ist. Sofern ich Zeit habe, besorge ich es auch weiterhin gern persönlich; wenn Sie aber eine Wachsfigur für die Direktionskanzlei kon-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

struieren könnten, wäre ich Ihnen zu unbegrenztem Danke verpflichtet. Sollte ich nochmals als Dirigent für Berlin reklamiert werden, so nehme ich Ihr Anerbieten, Wachsvertretung betreffend, sehr gerne an. Ihr F. v. W.“

Herr Dr. Richard Strauß: „Mein lieber Herr Nauke! Schon in 28 Fällen genieße ich die Ruhe meines Tuskulums, während ich in effigie große Konzerte leite. Ihre geniale Einrichtung gab mir Muße zum Entwurf meiner ‚Rosa von Tannenburg‘, Text nach Christoph v. Schmid, mit Begleitung von Flöte, Oboe ad libitum, Waldhorn und Streichorchester. Ich habe jetzt, Gott und Ihnen sei Dank, so viel Zeit, daß ich auch mit diesen einfachen Mitteln, na, sagen wir einmal, leidliche Wirkungen herausbringe. Ihr Vorschlag mich in Leipzig behufs größerer Beliebtheit mit Nikisch-Walze auftreten zu lassen, wird hiermit dankend abgelehnt. Besten Gruß!“

Herr Ferruccio Busoni: „Lieber Nauke! Ich umarme Sie für diese epochemachende Erfindung. Gott sei Dank, ich kann jetzt in effigie für alle die Novitäten Propaganda machen, ohne sie auswendig spielen zu müssen, denn entre nous: das war oft fürchterlich. P. S. Bitte, lassen Sie doch meiner ein wenig frei nachgebildeten Figur No. VII Locken und Gehrock kürzen, sie wirkt etwas zu präraffaelitisch. Mit Gruß.“

Herr Vianna da Motta: „Sehr geehrter Herr Nauke! Ich habe neulich meinen Freund Busoni spielen gehört, wie mir schien, noch seelenvoller als sonst. Da ich keinen Konzertzettel besaß, klärte mich erst sein völliges Ignorieren meiner Anrede: Großartig, lieber Busoni, sowie sein unbeweglich in die Ferne gerichteter Blick darüber auf, daß er es diesmal nur in effigie war. Genehmigen usw.“

Das Kuratorium des Konservatoriums in Ohnewitz schreibt uns: „Herr Nauke, Centralbureau pp., hat uns als Ersatz für die jetzt noch häufige Abwesenheit unseres Direktors auf Gastdirigentenreisen usw. eine durchaus entsprechende Wachsvertretung für das Direktionszimmer geliefert. Wir merken gar keinen Unterschied.“

„Die durch Herrn Nauke, Centralbureau pp., freundlichst besorgte Wachsvertretung unseres diese Saison noch kontraktlich abwesenden ersten Klavierprofessors, der zugleich Direktionsrat am Stadttheater, Leiter der vereinigten Musikschulen von Milwaukee und Konservator des Instrumentenmuseums in Lissabon ist, hat uns in hohem Maße befriedigt. Seine Klasse wächst beständig.

Der Referent der Abteilung für Kunst im Kultusministerium

Geheimrat N.“

Originalzeugnisse liegen zur Einsicht auf.

Hochachtungsvollst

Nauke

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



SIEGFRIED IN DER SONNWENDGLUT

EIN MODERN-MUSIKALISCHES TRAUM-MYSTERIUM AUS DER GEGENWART

von Max Steinitzer, Musik von .....

Szene: Garderobe eines Heldentenors nach Schluß der „Siegfried"-Vorstellung.

Der Tenor, als Siegfried (tritt keuchend ein, singt):

Zwei-und-zwanzigster Juni,
Sehrende Sonnenwendglut!
Saure Siegfriedpartie,
Sechszehnmal jetzt gesungen,
Allabendlich mich abstrapazierend!

(wirft sich in einen Lehnstuhl und stürzt den Krug Bier hinunter, der auf dem Tischchen davor steht)

Hier in Europa euch auch zu entzücken,
Holt' mich der Lloyddampfer herüber!
Siebenmal tafeln an jedem Tag,
Zum Frühstück allein fünf Gänge;
Schwammig schwoll ich da an.
„Ich sah mein Bild im klaren Bach"
Hab' ich als Siegfried zu singen —
Sehen kann ich's dort sicher nicht,
Mich hindert mein Heldenleib!
Weh, in der „Woche" sah ich es neulich:
Eine Pythonschlange stellte es vor
In Hagenbecks Stellinger Tierpark,
Die eben zwei Ziegenböcke verzehrt, —
Gewiß, dieses Monstrum glich mir!
Nun aber mag ich nicht mehr!
(er brüllt ganz kolossal): Erlösung! — Erlösung!
Mir mangelt die Lebensluft!

(Es gelingt ihm, ein paarmal tief zu atmen, worauf er langsam einschläft. Die Traumfiguren: Brünnhilde, Wotan, Erda und Loge, erscheinen in der Folge, jede ganz ungeniert mit ihren Motiven aus dem „Rheingold"; der eventuelle Komponist wird sich am besten in Bayreuth oder bei einem versierten Rechtsanwalt erkundigen, wie viele Takte von jedem er unbehelligt bringen darf.)

Brünnhilde (erscheint): Bittende pflegen sonst sanfter zu singen, —
Seit Wagners wonnigem Werk

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In jeder jungdeutschen Jugendoper
Ewig hofft der Held auf Erlösung;
Erwartet sie immer vom Weib,
Weil doch Männer die Sache vertexten.
(Ihn nachahmend, aber sanfter): Erlösung! Erlösung! —
Wie soll ich wissen, von was?

Siegfried (inbrünstig): Von meiner Fülle erlöse mich, Maid!
(mit Pathos): Wie alt ist Parsifal?
Siebzehn Jahre vielleicht!
Wieviel Siegfried?
Achtzehn wohl allerhöchstens!
Jünglinge jugendlich jäh
Soll ich für Kenner verkörpern,
Ich, der in Phlegma zerfließt,
Der höchstens halb die Arme noch hochbringt!
Mein Rock ist im Rücken gerissen,
Geplatzt aus Mangel an Platz
Für meine schwellende Schwarte! —
(verzweifelt): Furchtbares Fett!
Schmähliches Schmalz
Höhnt meine herrliche Höhe,
Äfft mich mit ängstendem Asthma,
Fälscht mein früher so foraches Falsett!
Schmachvoller Schmerbauch,
Wabbelnde Wamme,
— Weh dir, wachsender Wanst![1])

Brünnhilde: Ich sehe die Not, die das Herz dir nagt;
Ich kenne des Helden
Hemmenden Knödel,
Durch Spannung des Speckes hervorgebracht.
Doch weh, nicht weiß ich's zu deuten!
— Frühlingsluftig blühte mein Leib,
Nun sieh ihn in sommernder Sonnwendglut!
Brünnhilde bin ich nicht mehr,
Die waffengewandte, hurtige Heldin! —
Im fernen West Elefantenweibchen
Vergleichen vielleicht sich an Fülle
Mit mir, der „minnigen Maid."

[1]) Ich halt's nicht mehr aus! Soeben habe ich zwei Nordhäuser hinter die Binde gegossen. Anmerkung des Setzers.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diana der schlanken möchte ich dienen,
Jagend verjüngen die volle Figur,
Lilien, Lianen gleich möcht' ich wohl sein,
(traurig) Doch Dampfwalze hör' ich mich nennen! —
Was hoffst du Hilfe von mir?

Siegfried: Wotan also, Wanderer, Großpapa!
Heilung heisch' ich von dir.

Wotan (erscheint): Mich selbst siehst du in Not!
Taillenweite tausendfünfhundert, —
Millimeter natürlich,
Doch ist's viel mehr, als mich freut!
Nächstens erstick' ich vor Stärke;
Wie spart' ich andern den Speck!
Doch versuchst du vielleicht
Das Spiel mit dem stämmigen Speer!
Stemm' nach dem Aufstehen ihn
Mit starr gestreckten Armen,
Tief dich in Kniebeuge tauchend,
Volle fünfzigmal!
Vielleicht dann flieht deine Fülle,
Mählich gemindert durch solche Massage!

Siegfried: Gott, bei dem bloßen Gedanken
Sträubt sich aus Brennscheerlocken mein Haar,
Starrend will es zu Berg mir stehn.
— Erda, du Edle!
Steig herauf und steh Rede mir,
Magrer Mezzosopran!

Erda (steigt mit halbem Leib herauf):
Halb nur siehst du mich, Held.
Oben, da geht es ja noch;
Prallend freilich preßt mich der Panzer!
Unten aber, du ahnst es nicht,
Foltert auch mich die Fülle
Fürchterlicher Figur! —
Rang ich nach Rettung für dich,
Dir rat' ich, meide den „Ring",
Meide auch Stoltzings Minnelied,
Fliehe den traurigen Tristan!
Ich, die Wissende, weiß es:
So oft du solche Partieen singst
Säufst du, verzeihe, fast sinnlos,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Braunes bayrisches Bier!
Mehr von dem malzreichen Trank
Konsumierte kein Kammersänger,
Seit die Statistik besteht!

Siegfried: Was soll ich machen, o Maid?
Siegmund, Siegfried, Stoltzing und Tristan,
Furchtbaren Durst entfesseln sie alle;
In Strömen dann stürz' ich hinab
Herrliches Münchener Hofbräubier!
Wie wehrt' ich der wonnigen Werbung,
Lacht es in lockender Lust?!
Was soll ohne Labung ein leeres Leben?
Weißt du nichts Beß'res, so sinke hinab;
Den oberen Leib laß dem unteren folgen!
(Erda versinkt.)
Dich nun ruf' ich, lodernder Loge,
Vollbringer aller Verbrennungsprozesse,
Oberster Rat unserer Operngötter,
Oxydiere dies Fett weg!
Schmerzlos schmelz' es dahin!

Loge (mit glattgekämmtem Rothaar und goldner Brille, im Gehrock):
Laß die germanischen Götter!
Schmählich schwand uns die Kraft!
Ich allein bin weise verwandelt,
Zeitgemäß zog's mich zur mächtigsten Zunft.
Da, wo einst Walhall stand,
Sieh jetzt ein Sanatorium;
Dort walte ich als Gott der Genesung,
Prahlend heiß ich Professor!

Siegfried: Duldest du, Dämon, auch Damen dort?

Loge: Weshalb zweifelst du, Zager?
Meine Frau in erfreulicher Zartheit
Friedlich kocht dir Kamillentee.
Meine Tochter täglich in Treuen
Konstatiert die Gewichtsabnahme.
Meine Kassiererin, königlich keusch,
Reicht dir am Samstag die Rechnung.

Siegfried: Wer doch bringt mir das bräunliche Bier?

Loge: Ferne bleibt es, verboten,
Verpönt aus meinem Menü!
Stündlich sonst stört es die künstliche Kur!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nibelheims nächtiges Naß,
Springend aus Felsensprudel,
Wildungens wärmliches Wasser
Entfernt dein beengendes Fett!
Sicher schmilzt es die Sonnwendglut,
Speisest du sparsam nur
Nach weitgespanntem Spaziergang,
Fliehst du jegliches Fleisch,
Zwingest zweimal des Tages
Schüsseln des schönsten Salats.

Siegfried: So grüß mir dein grasgrünes
Grämlich dumpfes Genesungsheim!
Lieber zum Lachen dien' ich den Laien,
Und in Witzblättern unfein geuzt
Kenn' ich in Karikaturen
Kränkend mein eigenes Bild!
Könnt ihr nur höhnen, so hebt euch hinweg,
Redseliges Göttergelichter! —
(Es klopft. Er erwacht.)
Weh, wer will noch was von mir?

Der Theaterdiener (legt eine Depesche auf das Tischchen).

Siegfried (nimmt und liest) — Wagnertournee, zusammen mit Fräulein Müller als Brünnhilde, tausend Dollar pro Abend —
(triumphierend, während er sich umzieht):
Welt, du willst uns ja weiter!
Hörst noch lieber mein hohes A
Aus schwammig schwellendem Halse,
Als irgendein schwächres vielleicht
Von wohlgeprägtester Brust! —
Ohe, stolzer Ozean,
Bald trägst du uns Wammige wieder!
Norddeutscher Lloyd, ich liebe dich, —
Sieben gedeihliche Gänge
Schlinge nieder, mein Schlund!
Wagnerfreunde, ihr wollt' es ja;
(besieht sich im Spiegel)
(stolz) Siebzigmal so noch
Sing' ich den Siegfried!
Wachse denn weiter, Wälsungenwanst!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EINE NEUE KLAVIERMETHODE

von Albert Friedenthal-Berlin

Vor geraumer Zeit erregte die Methode eines in Berlin lebenden Künstlers, die mit allen bisher bekannten Methoden brüsk gebrochen hatte, nicht geringes Aufsehen. Bald hängten sich Studierende aus allen Weltteilen an seine Schöße, und natürlich fehlten auch nicht die zukünftigen Klavierheroen und -heroinen aus sämtlichen Vereinigten Staaten. Seine Lehre beruhte — mit wenigen Worten sei es hier erklärt — auf der Erkenntnis, daß das Klavier überhaupt nicht mit den Fingern, sondern mit den Schultern zu spielen sei. Wie erleuchtete mich damals dieser Gedanke!

Aber nachdem er mich genügend erleuchtet hatte, machte ich ihn mir zu eigen und sammelte nun selbst Schüler, so viele als ich bekommen konnte. Allein — ich scheue mich heute nicht mehr, es zu gestehen — die Resultate blieben aus. Aus den letzten Tagen jener Epoche steht mir noch in unvergeßlicher Erinnerung, wie eine meiner talentvollsten Schülerinnen immer wieder mit den Fingern anstatt mit den Schultern spielte. Als ich sie auf ihren Fehler aufmerksam machte und ihr versicherte, daß das Geheimnis des Klavierspiels in ihrer Schulter ruhe, geschah es, daß ich im Enthusiasmus des Unterrichts, gleichsam als wollte ich das Geheimnis erlauschen, mein Ohr auf die Schulter der jungen und schönen Dame drückte. Es stellte sich heraus (was ich damals natürlich nicht ahnte), daß es die letzte Stunde sein sollte, die ich der jungen Dame zu erteilen berufen war. Dies und freilich noch manches andere hatte mich nachdenklich gemacht. Dazu kam noch, daß auch bei den Schülern des berühmten Entdeckers diese Methode nicht recht anzuschlagen schien. Keiner seiner Schüler, die er auf die Öffentlichkeit losgelassen hatte, war imstande, irgend einen Rekord zu brechen, weder den in der Fixigkeit, noch den in der Kraft — der Flügel blieb stets ganz. Wie auf Verabredung hatten ihn sämtliche Klavierheroen und -heroinen von drüben verlassen und waren nach sämtlichen Vereinigten Staaten disgusted zurückgekehrt. Da erkannte ich allmählich, daß das Heil des Pianisten nicht in der Schulter liegen könne. Ich sagte mich also von der Schulter los

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— und fiel aufs Knie. Ich bitte das aber nicht wörtlich zu nehmen. Es handelt sich nämlich nur um den Gedanken, daß jetzt das Knie dieselbe Rolle spielen sollte wie bisher die Schulter. Indessen nicht ganz so schnell, wie ich das hier eben sagte, kam mir diese Offenbarung.

Ich hatte zunächst die Distanz zwischen der Klaviatur und den Schultern einerseits und den Knieen andererseits berechnet und gefunden, daß sie ungefähr dieselbe sei. Sofort machte ich Experimente, und zwar zuvörderst solche negativer Natur. Ich stellte fest:

1. Schlenkert man mit den Knieen, so wird das Spiel lodderig. (Wenn ich hier und im Folgenden Ausdrücke aus der früheren Methode übernehme, bitte ich den Leser um Nachsicht.)

2. Zittert man mit den Knieen (Virtuosentriller), so wird das Spiel rissig und wuschelig.

3. Kreuzen der Kniee vermindert die Treffsicherheit.

4. Einfaches Wippen mit den Knieen verursacht flatteriges Spiel. (Doch täusche man sich nicht! Diese Art Technik ist nicht einmal für Mendelssohnsches Geflatter verwendbar.) Usw.

Es würde zu weit führen, alle Nachteile auszurechnen, die eine falsche Behandlung der Kniee bewirken würde. Die logische Folgerung, die ich aus dieser Erfahrung zog, war die, daß durch einen richtigen Kniegebrauch eine hervorragende Entwickelung der Technik zu erzielen sein müsse.

Ich hatte mich nicht getäuscht. Die Studien, die ich nun mit meinen Schülern begann, zeitigen Resultate, die zu den kühnsten Erwartungen berechtigen. Selbst der hoffnungsloseste Schüler, den ich im stillen Verdacht hatte, daß er seine Talentlosigkeit in meine Schuhe schob, wurde so begeistert, daß er meine Kniee (statt seiner eigenen!) umarmte und mich fragte, ob er demnächst zum Leopard oder zum Wolf gehen solle. (Gemeint waren zwei berühmte Konzertagenturen in Berlin.)

Der Rahmen dieser Zeitschrift verbietet ein Eingehen in die Details der Kniemethode. Hier sei nur gesagt, daß der Schüler immer wieder und wieder aufmerksam zu machen ist, daß jede Bewegung auf den Tasten, seien es Läufe, Wurf- oder Schlagfunktionen, vom Knie ausgehen müsse. Auf die Finger kommt es überhaupt nicht mehr an. Im Gegenteil, totes Fingern bei stetem Gedenken des Zentralsitzes aller Klaviertechnik, der Kniee, führt am schnellsten zum Ziel. Als Vorübung empfehle ich Kniebeugen und -strecken, zur Kräftigung der Kniescheiben Franzbranntwein. Auch die Ausdrucksfähigkeit des Spielers kann durch geschickten Gebrauch der Kniee gehoben werden. Zu diesem Zweck empfehle ich entsprechendes Ausstrecken der Beine und Eindrücken der Kniee. Durch Andrücken der Kniee an den Boden des Instruments erreicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

man die höchste zu erzielende Kraft. Durch Anlehnen der Kniee an die Stuhlbeine wird man einen vollrunden Kugelton von nie dagewesener Schönheit erlangen; alles Stößige und Brüchige im Ton wird auf diese Weise leicht vermieden. Kreist man die Kniee, jedoch ohne sie zu tangieren, so gelingt die nötige Schüttelung und Rollung wie von selbst. Bevor ich nun die Skizzen zu meiner Methode abbreche, noch eine Bemerkung, die, wie ich zugeben muß, etwas heikler Natur ist.

Es ist natürlich leicht, den Kniegebrauch bei Schülern männlichen Geschlechts zu kontrollieren. Um so schwieriger, bis zur Peinlichkeit schwierig ist diese Kontrolle bei Schülerinnen. Man muß sich da auf Treu und Glauben der Studierenden verlassen oder zieht aus dem Resultat die Schlüsse auf die Ursache. Jedenfalls würde ich keinem meiner geschätzten Kollegen empfehlen, ein Experiment zu machen, wie ich es ähnlich bei meiner letzten talentvollen Schülerin der früheren Schultermethode mit den Worten tat: „Mein Fräulein, das Geheimnis des Klavierspiels ruht auf Ihren Knieen."

Nach etwa einjährigem Studium dürfte der Studierende so weit sein, daß er sich das Haar wachsen lassen kann; auch mag er sich in der Hardenbergstraße aufstellen, um die dort vorüberziehenden letzten Typen der Königlichen Hochschulen in Charlottenburg zu beobachten, nach denen er sein Äußeres gestalten mag. Alles übrige, Engagements und Erfolge kommen von selbst. — Zu weiterer Auskunft bin ich gern bereit, bemerke aber, daß ich augenblicklich von Schülern so überlaufen bin, daß ich alle Reflektanten an meinen Hilfslehrer weisen muß. Er nimmt 30 Mark für die halbe Stunde, wenn er sie bekommt; ist aber gleich allen meinen geschätzten Kollegen gern bereit, mit sich reden zu lassen.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



„DIE IRRFAHRTEN DES ODYSSEUS"

KULINARISCHE SYMPHONIE VON RICKY KASUAR

besprochen von Hans Scholz-München
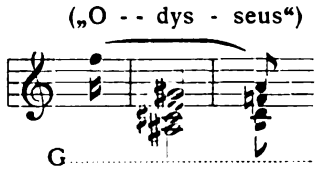
Auch die musikalische Welt des Jahres 1910 steht im Zeichen glückbringender Kometen: unser Aar regt nach langer Pause seine Schwingen wieder — Kasuar hat ein neues Werk vollendet, ein Werk, das der Schöpfer selbst als sein reifstes bezeichnet. In einer langen Reihe von Jahren ward es mühsam und schmerzlich geboren neben des Meisters letzten Arbeiten her: der Musik zu Frank Wedekinds Drama „Frühlings Erwachen", die den Gipfel musikalischer Erotik darstellt, und jener Vertonung des „Sommerfahrplans der Isartalbahn 1906", diesem nicht überbietbaren Kabinettstück orchestraler Illustrationskunst.

Ganz besonderen Umständen haben wir heuer die Vorführung des Letztlings der Kasuarschen Muse zu verdanken: dem Kunstsinne eines Restaurateurs! Xaver Schnittmayr heißt der Wackere, dessen spekulatividealem Geiste es gelang, Kasuar zu einer „kulinarischen Symphonie" mit dem Titel „Die Irrfahrten des Odysseus" anzuregen. Man staune! Der Tondichter hat sich auf das Gebiet der reinen Orchestermusik zurückbegeben, sich aus der Realität des modernen Lebens ins Halbdunkel mythischer Zeiten geflüchtet — aber seine Ausdrucksmittel sind von stupender Originalität. Sie erfordern ein ganz neues, einzigartiges Feld: das Hauptrestaurant der Industrieausstellung 1910 zu Baargelding. Seit Wagner wissen wir, welch' großartige Resultate die Vereinigung mehrerer Künste zu zeitigen vermag. Aber der Meister hat sie nicht alle in seinen Bereich gezogen: Kasuar blieb es vorbehalten, hier den letzten Schritt zu tun, indem er sich der schmählich vernachlässigten Kochkunst annahm. In seinem neuen Werke gehen „wirtschaftliche" und Kunstinteressen Hand in Hand; Gastronomie und Musik, sich wechselseitig ergänzend, sind hier unlösbar verbunden. Während der Vorführung der einzelnen durch das Programm gekennzeichneten Tonbilder wickelt sich nämlich ein opulentes Souper ab, dessen einzelne Gänge mit jenen in geistigem Zusammenhang stehen. Gehör- und Gaumennerven arbeiten gemeinsam. Damit ward die Tafelmusik aus ihrer dienenden Stellung auf das gleiche Niveau mit den eigentlichen Tafelfreuden erhoben, und aus

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem engen Zusammenwirken der beiden, nunmehr gleichberechtigten Faktoren entsteht ein Gesamteindruck von höchster Sinnfälligkeit. Das Programm gelangt während der Ausstellungsdauer vom 1. Mai bis 1. Oktober allabendlich zur Aufführung, und dieser Umstand, sowie der hohe Preis des musikalischen Kuverts wird es Herrn Schnittmayr ermöglichen, nicht nur das bescheidene Honorar von 800000 Mk. an den Komponisten zu zahlen, sondern auch trotz großer Auslagen mit einem bedeutenden Überschuß in die eigene Tasche abzuschließen. Hingegen hat der Tondichter in Rücksicht auf das Menu Herrn Schnittmayrs gewisse Konzessionen gemacht bezüglich Wahl und Reihenfolge der einzelnen Irrfahrten, abweichend vom Original Homers. — Da es mir vergönnt war, die Partitur zu studieren, so bin ich in der glücklichen Lage, wenigstens einige Hauptpunkte daraus mitzuteilen.

Die Einleitung dient lediglich zur Erzeugung allgemeiner Meeresstimmung. Während Streicher und Flöten ununterbrochen ruhig flutende Triolen („Motiv der Schiffahrt") pp. zu Gehör bringen, werden unten Turtlesuppe (das südliche Kolorit unterstreichend), sowie Kaviar, diverse Seefische, Hummern und Langusten serviert. In Erwartung des Kommenden läuft dem Hörschmecker natürlich das Wasser im Munde zusammen, was trefflich mit dem musikalischen Gehalte und der poetischen Idee harmoniert. — Wenn abgetragen wird, fällt das Orchester fortissimo mit dem Hauptthema des Ganzen ein:



Als solches mag es manchem etwas kurz erscheinen. Aber porträtiert es nicht geradezu mit seiner verschmitzten Harmoniefolge den Helden vom Kopf bis zu den Füßen? Weg mit der melodischen Beckmesserelle: — Prägnanz ist alles! Nun folgt eine ganz geniale Kombination des Schiffsmotives mit dem des Odysseus, beide in der Umkehrung, denn die See ist ruhig und spiegelt das Fahrzeug mit seinen Insassen.

Das Eiland der Sirenen kommt nunmehr in Sicht. Odysseus verstopft den Gefährten die Ohren mit Wachs und läßt sich an den Mastbaum fesseln. („Motiv des Ohrenwachses", begleitet von gestopften Trompeten. Die Streicher sind angewiesen, ihre Bögen aufs intensivste mit Kolophonium zu versehen, damit die Melodie desto klebriger herauskommt.) Der Sang der Sirenen ist im bekannten üppigen Stil Kasuars gehalten. Den

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikessern werden derweil gebratene Fasanen, gebackene Spatzen mit Schnepfenbrötchen garniert, sowie anderes Geflügel mit Rapünzchensalat u. dgl. aufgetragen; denn bekanntlich sind ja die Sirenen, ihrer untern Hälfte nach, Vögel. Zudem wird der Kunstgast beim Abnagen der Knochen und Knöchelchen an die früheren Mahlzeiten der Unholdinnen erinnert.
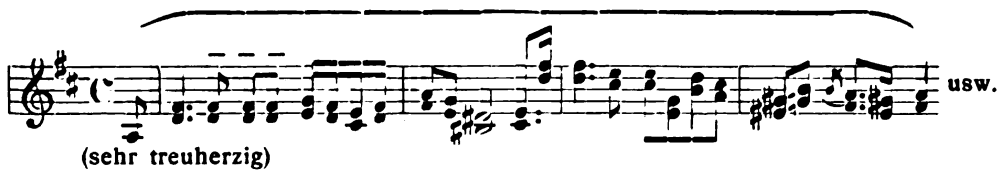
Die Seefahrer betreten die Insel des Polyphem. Wüste Kakophonieen kennzeichnen genugsam den Menschenfresser. Im Saale geht man mittlerweile zu gebackenem Kalbshirn (auf den entleerten Schädelinhalt der Opfer Polyphems hindeutend) oder zu Hammelrücken à la duchesse mit Morcheln und geschmorten Steckrüben über, welch letztere Gerichte an die Rettung der Überlebenden durch die Widder und an die frugale Küche des Riesen gemahnen. Reizend wirkt die kleine pastorale Orchesterepisode „Schäfchen im Trockenen".

Einschmeichelnde Weisen geleiten uns zum Reich der Circe. Aus dem bisher mehrfach erklungenen „Motiv der Gefährten" konstruiert der Komponist einen achtstimmigen, schweinemäßig klingenden Kanon, der sich auf die Verwandlung der Unglücklichen in Eber bezieht. Im Saale wird der Vorgang durch Verabreichung von Schweinskopf mit Sauce Robert illustriert. Trüffelpastetchen und schwere Südweine vervollständigen das sinnlich-schwüle Milieu.

Heftig wühlende Passagen und Tremolo des Quartetts künden die Nähe der Charybdis an, unterstützt von Rahmstrudel und Schaumtorte. Da während der gefährlichen Vorbeifahrt an der Scylla sechs weitere Genossen ihr Leben lassen, reduziert hier der Komponist seine Erfindung auf ein Minimum; ein feiner Zug, den man indes leicht nicht bemerkt.

Den Schiffbruch malt der große Orchestervirtuose natürlich wieder aufs grandioseste. Das Knallen der Sektpfropfen unten vermählt sich innig mit dem Tumult der Elemente, besonders charakterisiert durch acht Fensterscheiben in Des.

An das Gestade der Nymphe Kalypso verschlagen, fühlt sich der einsame Dulder trotz der ihm entgegengebrachten Liebe frostig berührt, was durch verschiedene Sorten Eis und sonstiges Gefrorenes schmackhaften Ausdruck findet. Er denkt der fernen Heimat und der ersten Zeit seiner Ehe, da Telemach noch ein Baby war (neues Instrument: Säugling in A—a, mit Schnuller gedämpft):



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die rührende Weise stellt unsern Meister auf die gleiche Stufe mit den großen Herzenskündern Kücken, Abt und Neßler und beweist wieder einmal, wie reich ihm der Born edelster Melodik quillt, wenn er dessen bedarf. (Um die Wirkung zu erhöhen, wird Patschuliparfüm im Saale zerstäubt.)

Wenn die Bestecke gewechselt werden, tritt zur Verdauung von Musik und Mahlzeit eine längere Kunstpause ein: Odysseus wird, von den Phäaken geleitet, schlummernd seiner Heimat zugeführt. Hier offenbart sich Kasuars Genie vielleicht am überzeugendsten. Den Effekt des pianissimo-Paukensolos gelegentlich großer Stille hat bereits Wagner in reichstem Maße angewandt. Um originell zu bleiben, mußte Kasuar hier einen Schritt weiter gehen, und er fand das Gesuchte: der Dirigent schlägt, während Orchester und Musikspeisende feiernd aufhorchen, 40 Takte Generalpause (Adagio; $^4/_4$) in das tiefe Schweigen hinein. Die Wirkung muß ergreifend sein!

Mit diversen Käsen, Pumpernickel u. dgl. nimmt dann das Souper seinen Fortgang, und auch die Musik setzt wieder hörbar ein. Sie führt uns mit der 137., äußerst pauveren Abwandlung des „Odysseus-Motivs" den Helden in der Verkleidung eines Bettlers vor Augen. Diese Klänge könnten den Hund des Vielgeprüften hinter dem Ofen zwar nicht mehr hervorlocken — aber man kennt ja die Geschichte: er bleibt ruhig liegen, wedelt noch einmal und stirbt.

Nunmehr eilen wir mit Herz und Mund dem Schluß entgegen. Der Ohrenschmaus, das Musik-, Leib- und Magenstück türmt sich zu einem Finale von höchster Wucht: Odysseus tötet unter stürmischen Blech- und Schlagzeugorgien Penelopes Freier im Haus; in den furchtbaren Strauß hinein erschallen die Fanfaren der Hörner, die ihm diese Edeln zugedacht hatten. Während unten die Gäste mit deren großen Rosinen aufräumen und den allgemeinen Lärm mit Krachmandeln und Knallbonbons verstärken, endet zu allgemeiner Befriedigung das ewige Werk.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IM ZELTE DES SCHEIKHS

von Alfred von Ehrmann-Wien

Es röchelt dumpf das Nargileh,
Es dampft und duftet der Kaffee
In unglasierter Tasse.
Der braune Diener kommt und geht,
Am Eingang, wohlbewaffnet, steht
Ein grimmiger Kawasse.

„Und da du nun, mein lieber Gast,
Zu mir den Weg gefunden hast
Durch Irrfahrt, Not und Schrecken,
Und da du mir dein Los vertraut,
So will auch ich, im Mutterlaut,
Dir mein Geschick entdecken.

Du blickst mich staunend an — mit Recht!
Du weißt nicht mehr, was an mir echt
Und was Kostüm und Lüge.
So höre denn: Ich bin kein Türk.
Zu Wien im siebzehnten Bezirk
Stand meiner Kindheit Wiege.

Schulmeistersohn, musikbegabt,
Die Blattern, Scharlach, Mumps gehabt,
Realschul' acht Semester.
In Sitten ‚drei', ‚gering' im Fleiß.
Konservatorium. Erster Preis.
Eintritt ins Hoforchester.

Verliebt, verlobt, verehelicht,
Verwitwet — und noch immer nicht
Geheilt vom süßen Drange.
Und schrecklich viel Musik gemacht,
Gerupft, gezupft bei Tag und Nacht
Am zarten Nervenstrange.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neurasthenie! Kaltwasserkur.
Umsonst! Da sank ich der Natur
Reumütig an die Brüste.
Zuerst erkor ich mir den Wald
Und dann die See zum Aufenthalt —
Dann zog ich in die Wüste.

Im Walde fand ich keine Ruh',
Die Quellen schwatzten immerzu,
Es sang von allen Zweigen.
Am Meeresstrand die Woge schwoll
Und rauschte mir die Ohren voll.
Da rief ich: ‚Wo ist Schweigen?

In welchem fernsten Himmelsstrich —?'
Da kam Erleuchtung über mich:
‚Sahara, du vor allen!
Auf, auf, ich will in jenes Land,
Wo lautlos durch den weichen Sand
Des Wandrers Schritte wallen.

Wo keine Vogelkehle singt,
Wo gierig jeden Laut verschlingt
Die ungeheure Öde,
Wohin noch nie ein Echo drang
Von dem Gedudel und Klingklang,
An dem ich hier verblöde.'

Und wie gesagt, so auch getan,
Zu Schiffe reist' ich und per Bahn
Und mit der Karawane.
Geduldig, stumpf an Leib und Seel'
Ließ ich mich schaukeln vom Kamel
Gleichwie in einem Kahne.

Das ging so wochen-, mondelang
Und siehe da, der Nervenstrang
Ward straffer stets und straffer.
Es wuchsen Mut und Energie,
Ich wurde kräftig wie noch nie
Und braun als wie ein Kaffer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich ließ mich später unterwegs
Von einem Stamm der Tuaregs
Zu ihrem Häuptling wählen
Und fand es fernerhin probat,
Als Muselman und Apostat
Mich mehrfach zu vermählen.

Ein alter Jude brachte mir
Aus Biskra und aus Abukir
Die letzten Novitäten.
Allah ist groß! Er weiß sogar
Aus braunem Tone Wunderbar-
Erfreuliches zu kneten.

Und einmal bot mir dieser Mann
Auch eine weiße Sklavin an
Und lobte seine Ware:
‚Sehr musikalisch! War in Wien,
Ist Leschetitzky-Schülerin.
Auf ihrem Dromedare

Bringt sie den eignen Blüthner mit —‘
Ich gab dem Juden einen Tritt,
Dem Fräulein Rück-Eskorte
Und ruhte nicht, als bis am Rand
Der Wüste jenes Weib verschwand
Samt ihrem Pianoforte.

Dann kehrte ich zurück ins Zelt
Und pries als höchstes Glück der Welt
Der Wüste heil'gen Frieden . . .
So leb' ich nun schon fünfzehn Jahr,
Von allem, was mir teuer war,
Für immer abgeschieden.

Ich lieg' im Freien manche Nacht,
Hoch über mir der Sterne Pracht
Als schimmernden Alkoven,
In meinen Burnus eingehüllt —
Und wenn ein ferner Löwe brüllt,
So denk' ich an Beethoven.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

An Goethe und an Feuerbach,
Und an den deutschen Wald und, ach!
An Wien und seinen Prater,
Ans Lusthaus und an die Kriean,
An manche einst geliebte Frau . . .
Und an das Burgtheater.

Zuletzt auch an das Opernhaus! . . .
Und das, das treibt mir wieder aus
Die Grillen und die Faxen:
Noch einmal angeschmiedet sein
An die k. k. Galeere — nein,
Dem wär' ich nicht gewachsen.

Die Wildnis hat Gefahr und Not,
Wir sind von Feinden viel umdroht,
Von Bestien rings umlauert.
Nichts aber ist so fürchterlich,
Als wie der ‚Tristan' ohne Strich,
Der bis um Zwölfe dauert.

Ein Land, das solche Greuel übt,
Und hätt' ich's noch so sehr geliebt,
Das will ich nicht mehr sehen — — —
Doch nun genug davon, mein Gast!
Dein müder Leib bedarf der Rast,
Komm, laß uns schlafen gehen!"



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EIN EISENBAHNGESPRÄCH

mitgeteilt von Melibokus

(Hauptmann N. stellt auf einer Station zwei eben in den gleichen Abteil eingestiegene Herren in Zivil, die er beide kennt, einander vor: „Herr Oberleutnant Graf N., Herr Major Z.“ Der Zug geht ab.)

Major (lebhaft): Habe hier übernachtet, um „Wintermärchen“ zu hören. Stück verliert doch sehr als Oper. Von Shakespeare's Herrlichkeit bleibt nicht viel übrig.

Oberleutnant (übernächtig, blasiert): Habe gestern abend leider hier gejeut. Sage leider, weil Pech gehabt. Wäre auch lieber ins Theater, wenn flottes Stück gegeben. Aber so alte Sachen, nee; habe früher mal „Iphigenie“ von Gluck gesehen oder war es „Braut von Messina“? Weiß nicht mehr. Nie wieder. Lieber scheintot im Massengrab.

Major: Herr Graf haben —

Oberleutnant: Bitte doch sehr, mein verehrter Herr Major —

Major: Also Herr Kamerad haben wohl immer Garnison gehabt, wo sonstige Anregung zu haben. Aber ich versichere Sie, wenn ich in den öden Nestern nicht prinzipiell vor Einschlafen jeden Tag ein paar Szenen Shakespeare oder Schiller oder Hebbel gelesen, hätte es einfach nicht ausgehalten, wäre, glaube ich, verblödet. — Aber was ist schließlich alles Lesen gegen Bühnenwirkung! Wenn bloß der Vorhang aufgeht, sehe Szenerie, bin ich schon ein anderer Mensch!

Oberleutnant: Mich interessieren eigentlich bloß zwei Szenerieen: Jagdrevier und Zimmer von schöner Frau, aber auch die Szenen nur, wenn ich selbst mitspiele. — (wärmer) Stand, als noch aktiv war, bei N . . . . r Dragonern. Tadellose Regimentsjagd. Durchlaucht kamen öfters von W. herüber. Scharmant liebenswürdig. Nahmen mich auch öfter abends mit herüber, in Hofloge. Aber komisch! wenn ich auf der Bühne sprechen höre, schläfert mich ein, unwiderstehlich, kann nichts dafür.

Major: Herr Kamerad sind wohl mehr für die Oper?

Oberleutnant: Eigentlich eher für Ballet. Übrigens alle Achtung vor Oper! Wenn ich denke, ich müßte das den Leuten solange vorsingen, bis sie die Hauptmelodieen auswendig können, — na, bei den andern

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sachen dazwischen singt ja wohl jeder, was ihm einfällt! Muß aber doch heillose Arbeit sein!

Major (lächelnd): So schlimm ist's nun doch nicht. Die Sänger lernen die Hauptsache ja doch selbst für sich zu Hause.

Oberleutnant: Lernen? — Ja, läßt sich denn das alles so niederschreiben?

Major: Gewiß, jeder hat seinen Klavierauszug, genau nach der Partitur!

Oberleutnant: Mir ganz neu! Unser Stabshoboist braucht all sowas nicht; der bläst einfach die erste Trompete mit, und es geht wie geölt. Im Winter haben sie allerdings auch Violinen, die kratzen aber scheußlich!

Major (begeistert): Herr Kamerad sollten mal Intermezzo aus „Cavalleria" am Theater in N. hören, von lauter erstklassigen Geigern, einfach großartig, wundervoll! Ich sage mir oft: das Leben kann bringen, was es will, wenn solche Momente wiederkommen! Als ich Dienst quittierte, hätte Postdirektorstellen haben können in Nestern, zum Teil ganz hübsch gelegen. Habe mich aber um Posten beworben, der ebenfalls für Stabsoffiziere reserviert, wo mir Dienst sogar weniger angenehm, einzig um in große Stadt zu kommen, wo abends gutes Theater haben kann. Arbeite mich jetzt noch ein; bin vom nächsten Jahr ab königlich preußischer Lotteriekollekteur in N. Und Herr Kamerad?

Oberleutnant: Muß direkt antreten, bin vom 1. ab Fürstlicher Hoftheater-Intendant in W.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DER MUSIKFEIND

Eine Fastnachtsplauderei von

Carl Mennicke-Glogau

Die Music erquickt der Menschen Gemüth, so daß es recht säuische Menschen seyn, die ein solch' löblich klingende Music nicht können vertragen.

Acerra philologica



n diesem Faschingshefte wird es wohl ausnahmsweise gestattet sein, von einem Buche zu reden, über das zu schweigen sonst eine durchaus selbstverständliche Sache wäre; denn jenes Buch ist von einem Manne geschrieben, dessen gesamtes Denken von dem, was alle Menschen in diesem Punkte anerkennen, so stark abweicht, daß man nicht umhin kann, den Autor zu jenen Bedauernswerten zu zählen, die sich in einem Kreise verkehrter Ideen bewegen. Es handelt sich um den Arzt Dr. Norbert Grabowsky, der der Musik einen wahnsinnigen Krieg erklärt hat und sie mit tausend Flüchen zum Teufel wünscht. Seine alle Grenzen überschreitende Brandrede gegen das, was uns Musiker das Heiligste dünkt, was vielen Millionen von Menschen eine unversiegliche Quelle reinsten Genusses bedeutet, ist natürlich ein Dokument des menschlichen Irrtums, und man würde nur Zeit verschwenden, wollte man gar zu allen diesen Unsinnigkeiten, die Verstand, Gefühl und Wille des Autors gleichmäßig verschuldet haben, die Stellung des widerlegenden Kritikers einnehmen. Wenn also, um es zu wiederholen, überhaupt von dieser literarischen Fehde gegen die Musik gesprochen wird, so kann es nur den Zweck haben, dem Leser eine Erheiterung zu gönnen.

Zu verschiedenen Zeiten hat die Musik große und erbitterte Feinde gehabt, und einige dieser Banausen haben sich dabei starke Stücke geleistet. Das Tollste aber, was man sich ausdenken kann, hat doch dieser moderne Arzt Norbert Grabowsky zuwege gebracht; in seiner Schmähschrift fehlt eigentlich nur noch die Behauptung, daß die Musiker unsaubere Tiere seien, und daß das Spiel von musikalischen Instrumenten ungefähr dasselbe sei wie Völlerei und Unzucht. Seine Schrift trägt den Titel:

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wider die Musik!

Die gegenwärtige Musiksucht
und
ihre unheilvollen Wirkungen.

Zugleich ein Nachweis der geringwertigen oder ganz mangelnden Bedeutung, welche die Musik als Kunst, wie als bildendes Element in Anspruch nehmen kann.

Ein Buch, geschrieben zum Zwecke wahrer Bildung und Gesittung und bestimmt für alle Kreise des Volkes.

Von Dr. med. Norbert Grabowsky.
Arzt.
Zweite verbesserte Auflage.
Leipzig 1902.

Wir werden den Inhalt des Büchleins skizzieren und dem Autor selbst nur dann das Wort erteilen, wenn wir der Meinung sind, daß auch die Form des Ausdruckes mancher Kraftstellen geeignet ist, die fröhliche Stimmung des Lesers zu erhöhen.

In der Vorrede wird ein Brief an den Verfasser abgedruckt, dessen Schreiber ehedem von der Musikseuche befallen war, schließlich aber an Leib und Seele gesundete, nachdem er die Schrift „Wider die Musik" gelesen hatte; der reuige Saulus apostrophiert übrigens den Autor: Demosthenes! Im ersten Kapitel sagt Grabowsky, die Instrumentalmusik sei überhaupt keine Kunst, und einen gewissen begrenzten Wert habe nur die Vokalmusik; doch auch diese sei nicht zu überschätzen. Zur Aufklärung über die Schäden, welche die Musik unserer geistigen Kultur zufüge, könne allein die Schrift „Wider die Musik" dienen; sie würde „bahnbrechend" wirken. Überhaupt — was ist die Aufgabe der Kunst, ihr Wesen, Grund und Zweck? Antwort: Erkenntnis! Aller Erkenntnis Inhalt aber beruht auf dem Erkennen von Grund und Zweck des Daseins, also dem Erkennen von Gott und dem jenseitigen Leben des Ich. „Und die einzigen wirklichen Vernunftbeweise hierfür habe erst ich geliefert" [1]). Der Erkennende ist der wahre Künstler! — Kapitel 4, 5 und 6 enthalten nach berühmten Mustern allerhand Erwägungen darüber, daß die Instrumentalmusik keinen bestimmten Gedanken darstellen (!) könne, auch nicht bestimmte Gefühle, und daß unbestimmte Gedanken und Gefühle zu erregen überhaupt keine Kunst wäre. Im Kapitel 7 endlich kommen wir wieder zur Sache. Die

[1]) „Siehe mein Werk: Die Wissenschaft von Gott und Leben nach dem Tode. Erstmals seit den fünf Jahrtausenden menschlichen Geistesstrebens endgiltig begründet. Leipzig, Spohr. Preis Mk. 1.20."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Instrumentalmusik ist keine Kunst, sondern ein Spiel, und es ist gescheiter, wir spielen Schafkopf, Skat und Domino, als Sonaten und Konzerte. Das Musikspiel ist ein „eminent kulturwidriger Faktor", ja vielleicht der größte Feind aller Geisteskultur. „Und ein Buch wie das gegenwärtige, das den außerordentlichen Schaden der derzeitigen Musiksucht beleuchtet und die Menschheit zu Höherem heranziehen will, kann Anspruch erheben, eine Kulturtat ersten Ranges zu sein." Stolz will ich den Spanier! Nun wird der Ankläger immer deutlicher. Es heißt bald: die Musik ist ein Rausch, ein Narkotikum, eine Art Schnaps, der besonders von den Damen bevorzugt wird. In den nächsten Kapiteln kommen die Musikfeinde des Altertums zu Worte, und zwischendurch wird uns von neuem versichert, die Musik sei an sich keine Kunst, ebensowenig wie der Tanz, sondern ein Spiel, eine dienende Sklavin der Kunst; als solche dienende Magd müsse die Musik aber für die sinnliche Ergötzung des Herrn sorgen; die Instrumentalmusik stelle nichts anderes dar als einen Sinnenkitzel. Nun frage ich die Musiker: Was fangen wir jetzt an? Aber es kommt noch besser. Im Kapitel über die Heilung von der Klavierseuche sagt Grabowsky, Musikspiel könne geistig nicht höher heben und sei im übrigen eine Mode, die ebenso wie das vermaledeite Tabakrauchen vorübergehen würde, wenn man den Schaden wegbekommen habe. Und das Klavierspielen überhaupt! Wie diskret wären doch Flöte, Zither und Geige! Beseitigen wir also zur Wiedergeburt unseres ganzen geselligen Lebens die Klavierseuche. Wer kennt nicht die Not eines festlichen Abends in der Familie? O weh! Man ißt, dann wird am Klavier musiziert, die Herren verlieren sich aber bald ins Rauchzimmer zum Skat, und die Damen schwatzen über Dienstbotenelend und neue Kleider. Und das nennt sich Geselligkeit? Und woher kommt das Elend? Eure Frauen können nicht denken und haben kein Interesse an geistigen Fragen; was hat es für Sinn, wenn sie den Gästen etwas Ordentliches zu knabbern geben?! Hauptsache ist und bleibt geistige Anregung, „selbst wenn es da nur Kakao und Butterbrot gäbe". Grabowsky formuliert auf Seite 48 die denkwürdigen Worte: „Solche Hausfrauen, die etwa, durch diese Schrift veranlaßt, edler Geselligkeit eine Stätte bereiten wollen, mögen es wohl beachten: Auf den Einladungskarten finde sich ausdrücklich die Notiz, daß es nur Kakao und Butterbrot, höchstens noch etwas Biskuit gibt. Diese Genußmittel soll man nicht etwa als Abendbrot betrachten, sondern lediglich als Anregungsmittel zur Unterhaltung. Jeder Gast muß sein Abendbrot vorher zu Hause genießen. Die Hausfrau lasse sich unter keinen Umständen auf ein Abendbrot ein; denn man soll durchaus nur der geistigen Anregung, nicht sinnlicher Genüsse wegen kommen. Zweifelhafte Elemente, denen es lediglich um körperliche [?!] Genüsse zu tun ist, werden derart auch am besten ferngehalten."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Also auf, ihr Frauen, macht die Geselligkeit eures Hauses unabhängig vom Musikspiel, entzieht euren Männern Tabak und Alkohol; denn diese drei — wo bleibt der Skat, Herr Grabowsky? — „haben das Gemeinsame: sie wirken geistvernichtend". Leb wohl, du holde Kunst! Aber halt, es scheint um die Sache des Herrn Doktors nicht allzu sicher zu stehen. Kein Mensch will seine Werke — „ernste, wertvolle Gedankenwerke" — kaufen, die Frauen merken nicht, daß Grabowsky „die Höherhebung des Weibes" anstrebt, ja, dieselben Frauen haben es törichterweise versäumt, Herrn Grabowsky zu Kakao und Butterbrot einzuladen. Wer könnte nicht diesen Schmerz nachfühlen, wenn es heißt: „Wie oft habe ich mich als junger Mann nach dem jour fix in einer geistig hochstehenden Familie gesehnt, ohne daß ich dies jemals erreicht hätte. Damals dachte ich, die Nichterfüllung meines Wunsches beruhe auf einem persönlichen Pech. Jetzt weiß ich's anders. Wo gibt es überhaupt heutzutage solch einen geistig anregenden jour fix? Um Antwort dürfte man wohl sehr verlegen sein." Und richtig, Dr. Grabowsky bleibt allein in dieser Welt und weiß nicht, ob er in einer Wüste oder unter Menschen lebt. Unsummen werden für Musikalien, zur Unterhaltung der Operntheater ausgegeben, Ben Davies erhielt in Amerika für 25 Konzerte 200000 Mk., und wie behandelt im Gegensatz hierzu das Publikum den Mann, der ihm wahre Kunst, d. h. Erkenntnis bringt, Herrn Dr. Norbert Grabowsky? Man lese für fünfzig Pfennige seine Schrift: „Kant, Schopenhauer und Dr. Grabowsky, oder wie das deutsche Volk dem Philosophen dankt, der vollendet hat, was Kant und Schopenhauer vergebens erstrebten." Wahrlich, es muß anders werden, und wir können nur zustimmen, wenn Dr. Grabowsky dieses Kapitel seines „Werkes" mit den Worten abschließt: „Es würde eine ernste Aufgabe aller wirklichen Freunde des Volkes sein, das vorliegende Werk, als Gegengewicht der Anschauungen der Tagespresse, in Hunderttausenden von Exemplaren im Volke zu verbreiten, damit endlich einmal wahre Aufklärung über das Wesen der Musik und damit zugleich über das Wesen echter Bildung zum Durchbruch käme!"

Wir Musiker haben aber nicht alle Hoffnung aufzugeben. Konzerte im Freien dürfen wir hören und veranstalten, ebenso Operetten; denn „warum soll man sich nicht von des Lebens Ernst durch herzliches Lachen erholen?" Von der Oper freilich müssen wir für immer Abschied nehmen, denn sie ist ein innerlich unwahres Ding und kann nur komisch wirken. Sehr fein und drollig sagt Dr. Grabowsky: „Da jede Oper an sich schon komisch wirkt, so ist jede Oper eigentlich eine Operette. Freilich dort unfreiwilliger Humor, hier freiwilliger. Dort darf man nicht lachen, wenn man nicht das Odium eines ‚Ungebildeten' auf sich laden will, hier ist der Lachlust freies Spiel geboten." Schließlich hat der kühne Autor noch den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unglücksraben Eduard Grell entdeckt, jenen Berliner Akademieprofessor, dessen felsenfeste Überzeugung es bekanntlich war, daß die eigentliche Musik nur die Vokalmusik sei, während die Instrumentalmusik keinen künstlerischen Wert habe. Diese merkwürdig verkehrte Ansicht ist natürlich das rechte Wasser auf die Mühle des Dr. Grabowsky, der sich leidenschaftlich an dem Urteil dieser „Autorität" festklammert. Der arme Grell aber wird vermutlich schwer darunter zu leiden haben, daß er sich einen solchen fanatischen Epigonen erzogen hat; gönnen wir ihm, dem gediegenen und gelehrten Musiker, die verdiente Ruhe und Vergessenheit.

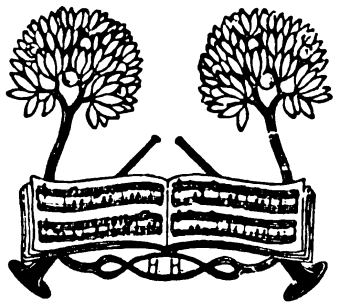
In einer Nachschrift an die Leser bittet Dr. Grabowsky um Ergänzungen seiner Ansichten, und es fällt wiederum die hübsche Selbstkritik, daß die Schrift „Wider die Musik" „zweifellos eine reformatorische Einwirkung auf die verschiedensten Lebensgebiete" ausüben dürfte. Gleichzeitig macht Grabowsky aufmerksam auf die lange Reihe der anderen Werke, die er verfaßt hat; es gibt da Schriften über Magenleiden und Rheumatismus, über Enthaltsamkeit und verkehrte Geschlechtsempfindung, einen Katechismus des ehelosen Standes, Schriften gegen den Vegetarismus, gegen den Tobak, Anweisungen zur Blutreinigung, zur Bildung, zur Ernährung des Menschen, philosophische Schriften, Klagen über das Elend des ärztlichen Berufes usw. usw. Zur erstmaligen Orientierung über sein Schaffen empfiehlt Grabowsky fünf dieser Schriften, schreibt aber ausdrücklich: „Es wird ausdrücklich bemerkt, daß die fünf besonders erwähnten Werke nur zur Einführung genügen. Wer wirklich über die unerreichte Bedeutung des Auftretens Dr. Grabowskys völlig orientiert sein will, der hat tunlichst alles zu lesen, was er geschrieben."

Werden wir für drei Minuten ernst und erinnern wir uns von neuem, daß die Tonkunst zu allen Zeiten ihre bösen Feinde gehabt hat. Im Altertum haben die Zyniker schlimme Worte gegen die Musiker geschmiedet; wenn Antisthenes sagt, an der Unsittlichkeit der Tonkünstler sei die Musik selbst schuld, und je größer der Künstler sei, desto schlechter der Mensch, so ist das noch ein sehr milder Spruch. Im Mittelalter werden die Urteile weit ärger, und in der neuen Zeit ist der von dem Freiberger Gymnasialdirektor Biedermann entfachte Streit über die Wertschätzung der Musiker deshalb bekannter geworden, weil selbst der alte Bach an diesen Streitereien teilnahm. Biedermann suchte in einem gelehrten Programm nachzuweisen, daß die alte lateinische Redensart musice vivere keine andere Bedeutung haben könne als liederlich leben, und er folgerte kühnlich, daß alle Musiker liederliche Leute seien. Einige Jahre später ging dann schließlich der große Philosoph Kant so weit, zu behaupten, daß das Wort liederlich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unzweifelhaft von Lied herkomme, und damit verdächtigte er den Ruf der Musik aufs neue. Die Angriffe gegen die Musik häuften sich im 18. Jahrhundert derart, daß schon 1765 der gelahrte Magister Joh. Lorenz Albrecht in einer kleinen Broschüre versuchte, die „Ursachen des Hasses, welchen einige Menschen gegen die Musik von sich blicken lassen", aufzudecken; er führte sechs Gründe an, und der überzeugendste ist wohl dieser: „weil die Musikverständigen an den meisten Örtern gar wenig geachtet, und sehr schlecht salarieret werden, ja öfters ihr Brot mit Nebendingen mühsam verdienen müssen, die sich manchmal mit der Musik gar nicht reimen". Ähnlich hatte schon Werckmeister in der „Orgelprobe" (1681) gesagt, daß die Musiker „in eine solche Verachtung geraten seien, daß es zu bejammern ist, und meistentheils darum, weil sie sich bey ihren Bedienungen oft gar kümmerlich und elend behelfen müssen". In unserer Zeit endlich sind bis auf den Dr. Grabowsky die Klagen über die verderblichen Einflüsse der Musik verstummt; zwar müssen wir selbst Klage erheben über den unsinnigen Konzertbetrieb unserer Tage, und mit Recht haben Hans Sommer und Hermann Ritter auch im allgemeinen dazu geraten, etwas weniger Musik zu machen, aber es ist niemandem in den Sinn gekommen, die Musik als ein kunstloses Spiel hinzustellen, das Geist und Seele des Menschen vergifte. Diese Entdeckung blieb Herrn Dr. Grabowsky vorbehalten.

Als der englische Rechtsanwalt William Pryenne 1633 in London eine Schmähschrift gegen die Musik herausgab, ließ Karl I. dem allzu dreisten Verfasser beide Ohren abschneiden. Ein Strafgericht ähnlichen Zuschnitts schlage ich für Herrn Dr. Grabowsky vor und erbitte von allen Interessenten Vorschläge, die Herr Bernhard Schuster im nächsten Faschingshefte sehr gern bekanntgeben wird.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



9. Dezember 1905: Herr Professor Oscar Pi schreibt in Berlin:

Auf der resolutesten Rhythmik spielen seine diatonischen Hornmotive, die übermütigen Dezimensprünge, die stechenden Übermäßigen, die schleifenden Terzen, Ausdrucksformen, deren Wert mehr noch in ihrer suggestiven Erscheinung als in ihrer originellen Gestaltung liegt ... Er ist kein Beamter, kein Librettovertoner, er ist ein Künstler, und Schiller, Nietzsche, Rückert, Shakespeare, Don Juan und Oskar Wilde dienen ihm willig ... Höchst raffinierte Passionen schaffen hier am Weltenwerk, und wenn man dies pervers oder dekadent nennt, so könnte man beinahe Jehova auch mit diesen Epitheta belegen, was im philosophischen Sinne wahrlich kein übler Witz wäre. Es ist keine Bürgerliebe am Sonntagnachmittag, es ist Weltenliebe und Weltenkeuschheit am letzten Tage ... Die Polyphonie der Stimmen, die Kühnheit der Akkorde, unaufgelöste Vorhalte, das ganze schwirrende und geheimnisvolle Spiel der tonalen Nervenstränge, die Mischung dieser Tonalitäten, die Klangwirkungen, die Farbenverteilung, die Charakteristik — das alles ist für einen Musiker von berauschendem Interesse. Wer einen freien Kopf und ein freies Ohr hat, nimmt hier Perspektiven wahr, die uns zeigen, daß es mit dem musikalischen Ausdruck noch lange nicht zu Ende ist, daß wir in Verkröpfungen und Ausschaltungen noch lange nicht auf den unfruchtbaren Steinen gelandet sind. Die reine Melodie ist ihm wenig, sie bietet sich heute nicht als geeignete Form unserer musikalischen Wünsche dar, sie bedeutet nur lyrische Höhepunkte ... Die Orgel hält beim mystischen Kuß einen cis-moll Akkord, in den alle benachbarten Sekunden hineinklingen, und, an dem Faden eines Violintones, in den Bläsern querständig ihr zuckendes Motiv niederhängt. Ich könnte so etwas dauernd hören, weil ich ohne Schmerzen eine Weiterentwickelung meines Sinnes wahrnehme ...

Januar 1906: Der kleine Schmock schreibt im Posener Intelligenzblatt:

Alle Säfte strömen hinüber jenseits von Mann und Weib, hinüber in das Purpurrot der Liebessehnsucht, aus der sich rotzüngelnde Nattern gebären. Er durchwühlt mit dem farbensatten Pinsel seiner Polyphonie die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

violetten Tiefen des brünstigen Frauenleibes. Mit sadistischer Wollust peitscht er Dissonanzorgien aus dem furiosen Abgrund eines masochistischen Orchesters.

Februar 1906: Interview mit der berühmten Sängerin Demmy Estinn:

Ich liebe diese Musik über alles — es ist doch ein Hinauswachsen über Wagner. Wagner ist so pedantisch — ich kann mir nicht helfen. Tristan und Isolde: ödes Theater. König Marke, Wotan, sind das nicht zwei entsetzliche Pedanten? Richard I. war eben in dramatischer Beziehung von Vorbildern gefangen, die zur Zeit Richards II. überwunden sind. Wie menschlich ist hier alles: die Titelheldin ist ein Mensch, nichts als ein Mensch[1]). Und Richard II. gab ihr keine Opernpose, es ist die musikalische Darstellung des Menschlichen. Und das liebe ich an ihm so — diesen Mut, diese Titanenkraft.

März 1906: Die Zeitungen schreiben:

Der Meister gedenkt ein neues Werk zu schaffen, das alles bisher Dagewesene nochmals in den Schatten stellt. Über den Titel dieses Werkes wird tiefstes Schweigen gewahrt.

April 1906: Wir wissen zwar immer noch nichts über den Titel, erfahren aber aus bester Quelle, daß es wieder sehr „grauslich" wird. Man rät auf Ibsen's „Gespenster".

Mai 1906: Es sind nicht Ibsen's „Gespenster", die der neuen erhabenen Tonschöpfung zugrunde liegen, sondern Herr von Toffmannshal wird die Dichtung liefern.

Juni 1906: Man spricht davon, daß die „Elektra" des Sophaklex eigens für den Meister modernisiert wird und somit allen zeitgenössischen Anforderungen in erstklassiger Weise endlich einmal entsprechen dürfte. Aber Gewisses weiß man leider immer noch nicht.

Juli 1906: Zwischen den Direktoren der Pariser Großen Oper, der Scala in Mailand, des Coventgarden in London, sowie den Herren Conried und Hammerstein in New York ist eine gewaltige Fehde darüber entbrannt, wer am meisten Tantiemen für das neue Werk des Meisters, dessen Titel leider immer noch unbekannt ist, zahlen darf. Man will eine Lotterie veranstalten: wen das große Los trifft, darf den höchsten Betrag — zahlen. Hammerstein will, um ganz sicher zu gehen, den Notar bestechen, der die Lotterie leitet.

August 1906: Endlich, endlich können wir unsere Leser, deren Neugierde aufs höchste gestiegen ist, darüber beruhigen, daß das neue Werk des Meisters wirklich „Elektra" heißt.

---

[1]) Leider vergaß die berühmte Sängerin hinzuzufügen, ob sie dies Wort als Masculinum oder Neutrum angesehen wissen will. Oder wollte sie als tschechische Patriotin beweisen, daß es für sie auch in der deutschen Sprache böhmische Dörfer gibt?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

September 1906: „Elektra" soll, wie wir hören, drei Akte haben.

Oktober 1906: „Elektra" hat nicht drei Akte, sondern nur einen Akt, wie wir ganz bestimmt versichern können.

November 1906: Man behauptet, der Meister wolle die Welt damit überraschen, daß er diesmal nur ganz kleines Orchester anwendet: eine Flöte, eine Oboe, eine Klarinette, ein Fagott, zwei Hörner und Streichorchester. Ja, in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister. Nur ein Genie kann bei so kleinen Mitteln Großes schaffen. Wir sehen, wie unrecht die hatten, die meinten, der Meister habe immer nur großes Orchester nötig.

Dezember 1906: Unsere Meldung, daß das Orchester der „Elektra" alles bisher Dagewesene übertreffe, bestätigt sich: der Meister will diesmal sämtliche Parkettreihen wegnehmen lassen, und das Publikum soll lediglich auf die Ränge und die Galerie angewiesen sein. Ja, das wahre Genie findet immer das Unerhörte.

Januar 1907: Eine Deputation des Dresdner Publikums hat den Meister leider von seiner genialen Idee, das Parkett diesmal dem Orchester ganz zum Opfer zu bringen, abgebracht; es kam auch gleichzeitig ein Telegramm der Königlichen Theaterkasse an, in dem ein Tantiemeausfall von 3000 Mk. pro Abend prophezeit wurde, wenn diese Maßregel durchgeführt werden sollte. Der Meister erklärte der Deputation darauf, es seien ihm doch künstlerische Bedenken gegen die Verwendung solcher Orchestermassen aufgestiegen, und er wolle der Welt zeigen, daß er auch für kleineres Orchester schreiben könne. So brauchen nur drei Parkettreihen (300 Mk. Tantiemeausfall) geopfert zu werden, aber die verlorenen Tantiemen werden durch die Sensation reichlich ersetzt.

Februar 1907: Man sagt, daß nicht Dresden, sondern Berlin die Uraufführung haben wird.

März 1907: Mottl soll als begeisterter Verehrer der Werke des Meisters den letzten verzweifelten Versuch gemacht haben, die Uraufführung für München zu erhalten. Welches Resultat diese Bemühungen gehabt haben, wissen wir noch nicht.

April 1907: Der Meister beabsichtigt, die Uraufführung seines neuen Werkes nach Amerika zu verlegen, damit er seine Freunde unter den europäischen Theaterleitern nicht allzusehr kränkt. Da die Uraufführung schon in diesem Herbste stattfinden soll, sind bereits sämtliche Dampferplätze von begeisterten Verehrern belegt worden. Die Aktien des Norddeutschen Lloyd und der Hapag sind um 100% gestiegen. Der selige Meyerbeer hat sich aus Konkurrenzneid im Grabe herumgedreht.

Mai 1907: Auf Befehl Seiner Majestät wird die gesamte deutsche Schlachtflotte nach Amerika fahren, um die französischen Verehrer des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meisters zur Uraufführung zu befördern, da sämtliche Schiffsplätze auf gewöhnlichen Schiffen bereits vergriffen sind. In Paris ist man von dieser neuen Courtoisie aufs höchste entzückt und beabsichtigt, Seiner Majestät dafür den Großkordon der Ehrenlegion zu verleihen.

Juni 1907: Das Warenhaus von Wonamaker in New York, in dem der Meister persönlich dirigierte (non olet), wird in seinen Räumen einen großen Festverkauf von Straußfedern anläßlich der Uraufführung veranstalten. Sämtliche New Yorker Damen der Fünften Avenue sind entzückt von der neuen Mode.

Juli 1907: Die Partitur der „Elektra" soll der Vollendung nahe sein.

August 1907: Unsere letzte Meldung ist dahin richtigzustellen, daß erst ein kleiner Teil der „Elektra" in Kakophonie gesetzt ist. Die Erfindung weiterer Mißklänge ist eben nicht so einfach, wie sich manche Leute das vorstellen.

September 1907 (Spezialtelegramm aus Garmisch von dem eigens entsandten Herrn Bockholz im „B. L. A."): Ich wurde vom Meister in seinem neuen Heim empfangen, das inmitten der bayerischen Dolomiten liegt. Zu den Fenstern herein grüßt der Säntis. Der Meister war so gütig, mir den Inhalt seines Werkes bis ins kleinste zu erzählen. Ich kann versichern, daß darin mehrere Personen umgebracht werden. Meiner Bitte, mir aus der neuen Partitur vorzuspielen, konnte der Meister leider nicht entsprechen. Das Klavier war nämlich in seiner Abwesenheit aus Versehen richtig gestimmt worden, und die „Elektra"-Partitur klingt nur dann so, wie sie sein soll, wenn alle hohen Töne zu hoch und alle tiefen Töne zu tief gestimmt sind. Dagegen war ich so glücklich, jenen stillen Ort eingehend zu besichtigen, auf den sich der Meister während des Schaffens so oft schon brütend zurückzog. In der Mitte steht etwas, das ich erst für die Zisterne des Jochanaan hielt. Mein Scharfsinn hatte mich nicht betrogen: der Unterschied ist nur, daß man aus der Zisterne Wasser holt, hier aber Wasser hineingießt.

Daß Seine Majestät sich für die neue Schöpfung seines genialen Schloßhofkapellmeisters besonders interessiert, vertraute mir der Meister unter dem Siegel der Verschwiegenheit an. Wie groß das Interesse von Seiner Majestät an der „Elektra" ist, kann man daraus ersehen, daß Seine Majestät vier neue Militärmärsche bei dem Meister bestellt hat. Und so nahm ich Abschied von dem gastlichen Heim in dem stolzen Bewußtsein, wieder einmal einem Unsterblichen begegnet zu sein, der einen offenen Blick hat für die publizistischen Aufgaben der Jetztzeit.

Oktober 1907: Wir hören, daß die Violinen im Orchester der „Elektra" immer achtfach geteilt sind, eine Errungenschaft, auf die unser Zeitalter stolz zu sein alle Ursache hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

November 1907: Die Violinen in „Elektra" sind nur dreifach geteilt, aber wir vernehmen zu unserer großen Freude, daß die Bassethörner, die seit Mozart nicht mehr verwendet wurden, von dem Meister in die neue Partitur wiedereingeführt worden sind. Zu Mozarts Zeiten hatten diese Instrumente noch eine unangenehme Eigenschaft: man konnte sie nur verwenden, wenn einem dafür etwas einfiel. Unsere moderne Technik hat diesem beklagenswerten Übelstande rückständiger Zeiten dauernd abgeholfen.

Dezember 1907: Die Aufsichtsräte der beiden großen Dampfergesellschaften, die natürlich die belegten Plätze der enttäuschten Amerikafahrer nicht zurückgenommen haben, wollen dem Meister ein sinniges Weihnachtsgeschenk überreichen lassen. Man will ihm einen großen Schwimmgürtel schenken, den der Meister jedesmal dann anziehen wird, wenn er andere als seine eigenen Kompositionen dirigiert.

Januar 1908: Man sollte sich die Jahreszahl merken, denn in diesem denkwürdigen Jahre, das die Uraufführung der „Elektra" sehen wird, beginnt eine neue Epoche der Kunstgeschichte.

Februar 1908: Herr Mephistopheles, ein begeisterter Verehrer des Meisters, hat den Grafen Zeppelin am Karnevalsdienstag darauf aufmerksam gemacht, daß ihm die Maske des „Größten Deutschen des 20. Jahrhunderts" nicht mehr gebühre, seitdem wir wissen, daß sich unser Meister in seiner „Elektra" als ein viel größerer Luftikus entpuppen wird. Graf Zeppelin fürchtet nun sehr für seine Unsterblichkeit, die er einzig dadurch zu retten hofft, daß ihm der Meister einen Hymnus widmet. Leider hat das aber schon Max Neger in Leipzig vor, und dessen Unsterblichkeit steht auf schwächeren Füßen. Graf Zeppelin ist verzweifelt.

März 1908: Schuch hat vor dem Meister einen Kniefall getan und ihn flehentlich gebeten, doch die Uraufführung nach Dresden zu geben. Man will die Tantiemen aufs Doppelte erhöhen, aus dem projektierten Denkmal Richards I. ein Denkmal Richards II. machen und ihm den höchsten sächsischen Orden verleihen. Der Meister ließ sich von den Bitten seines alten Freundes endlich rühren. Welcher Grund ausschlaggebend gewesen ist, wissen wir nicht.

April 1908: Nachdem nun die Uraufführung in Dresden endgültig feststeht, hat die Staatsbahnverwaltung umfangreiche Vorkehrungen getroffen, um den zu erwartenden Massenverkehr bewältigen zu können. Da die bestehenden Schienenstränge nicht ausreichen, will man zwischen Dresden und Berlin noch eine Hochbahn und eine Untergrundbahn bauen. Graf Zeppelin hat leider die Einrichtung einer Luftschifflinie verweigert. Natürlich aus blassem Neid.

Mai 1908: Die Dampfschiffahrtslinien von Amerika nach Deutsch-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

land haben keinen einzigen Platz mehr zu vergeben, da alle amerikanischen Verehrer des Meisters bereits Schiffsplätze belegt haben; die Aktien der Schiffahrtsgesellschaften sind um 100% gestiegen. Wenn das so weiter geht, muß die amerikanische Kriegsflotte zur Beförderung aller derer verwendet werden, die keine Plätze mehr bekommen konnten. Da die „Elektra" keine Ouvertüre haben wird, soll der Yankee-Doodle als Begrüßung der Amerikaner zur Eröffnung der Vorstellung gespielt werden. Der selige Meyerbeer hat sich nochmals im Grabe herumgedreht und liegt jetzt wieder auf dem Rücken.

Juni 1908: Ein Mitarbeiter der Pariser „Monde Artiste" war so glücklich, Genaueres über das Werk zu erfahren. Danach soll „Elektra" ganz bestimmt diesen Herbst aufgeführt werden, erst in Dresden, dann in Berlin. Ob sie in Paris gegeben wird, ist noch unsicher. Der Meister hat nämlich verlangt, daß vorher die Partitur von Bizet's „Carmen" vernichtet wird, damit die Franzosen nicht etwa auf die Idee kommen können, einer der Ihrigen schreibe bessere Opern als ein Deutscher. Dafür will er der „Grande Nation" eine besondere Huldigung darbringen, indem er seine nächste Oper, die in der französischen Revolution spielen soll, „Die Guillotine" benennt. In der musikalischen Illustration des Köpfens übertrifft ihn ja zurzeit niemand.

Juli 1908: Ob das Werk noch in diesem Herbst gegeben werden kann, ist fraglich. Die Partitur soll immer noch nicht vollendet sein. Vollendet ist nur die Kunst, mit der der Meister jedem melodischen Einfall aus dem Wege geht.

August 1908: Die Verleger sind in fieberhafter Aufregung, wer von ihnen die Partitur verlegen darf. Ob eine Auktion stattfinden wird, ist noch ungewiß.

September 1908: Man hört, einem bekannten Berliner Verlagshaus soll es unter den größten Opfern gelungen sein, die Partitur zu erwerben gegen Zahlung von einer Million — Dollar und die Zusicherung von 99% der Bruttoeinnahmen des Notenverkaufs. Dafür darf der Verleger den Theatern für die Partitur so viel abnehmen, als ihm beliebt, und eine weitere Aufführungstantieme erheben (die natürlich nicht größer sein darf als die des Meisters).

Oktober 1908: Sämtliche Plätze des Dresdner Hoftheaters sind bereits ausverkauft. Über den Termin der Uraufführung steht allerdings noch nichts fest.

November 1908: Einige Enthusiasten hörten, die „Elektra" sei nicht so lang wie die „Salome", und wollten deshalb ihre Plätze zurückgeben. Es entspann sich eine Schlacht um die zurückgegebenen Plätze. Es mußte Militär ausrücken, um den Neid der besitzlosen Klasse zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bändigen. Enttäuschte Fremde haben Selbstmordversuche mit Bliemchenkaffee begangen.

Dezember 1908: An jedem Dresdner Laternenpfahl hängen in der Frühe Leichen von Unglücklichen, die sich erhängt haben, weil sie kein Billet zur Uraufführung mehr erhalten konnten. Geschickte Fälscher imitieren die Billets, so daß niemand mehr weiß, ob er auch wirklich hineinkommt. Die Verzweiflung Dresdens ist ungeheuer, noch größer aber die Spannung.

Januar 1909: Die Uraufführung findet bestimmt am 25. Januar statt. Seit der Schlacht von Sedan und der „Salome"-Premiere ist kein Datum der deutschen Geschichte denkwürdiger gewesen. O welche Lust, Zeitgenosse zu sein!

25. Januar 1909: Herr Professor Pi schreibt:

„Auf der resolutesten Rhythmik spielen seine diatonischen Hornmotive . . ." usw. (siehe oben).

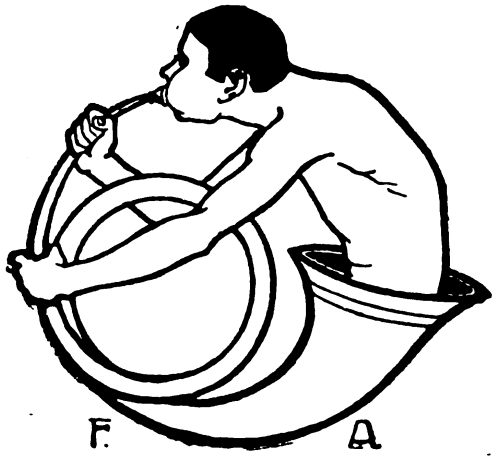
Februar 1909: Der kleine Schmock schreibt:

„Alle Säfte strömen hinüber jenseits von Mann und Weib . . ." usw. (siehe oben).

März 1909: Demmy Estinn läßt sich interviewen und meint:

„Ich liebe diese Musik über alles . . ." usw. (siehe oben).

1. April 1909: Infolge des Faschingsheftes hat sich der Meister entschlossen, jetzt einmal wirklich ein einfaches Werk zu schreiben und nur noch Mozartorchester zu verwenden. Treuherzig sagte er neulich beim Skat: „Höcher ging's nimmer."



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS WUNDERKIND

von

Alfred von Ehrmann-Wien

Der Papa war Pianist,
Intimus im Hause Liszt,
Die Mama — natürlich eh' sie
Mutter wurde — der Marchesi
Lieblingsschülerin gewesen.

Wer von Zuchtwahl je gelesen,
Mußte also Großes hoffen
Von dem Sprößling dieser Eh',
Der vor kurzem eingetroffen.

Er hieß Wolfgang Amadé.

Die Erziehung zum Genie
Wurde unverweilt begonnen.
Oft, wenn Amadeus schrie,
Hat die Mutter, angstbeklommen,
Ihn vom Arme seiner Bonnen
In die ihrigen genommen
Und hat ihrem süßen Jungen
Brahmsens „Wiegenlied" gesungen —

War jedoch Klein-Wolfgang wach,
Spielt' ihm sein Erzeuger Bach.

Und, um ja nichts zu verpassen,
Hat man gleich für jeden Fall
In die Wäsche überall
Notenzeilen sticken lassen,
Daß der Nachwelt nichts entgeh',
Falls es doch einmal passierte,
Daß Herr Wolfgang-Amadé
In die Windeln komponierte.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER ERSTE MUSIKPHILOLOGENKONGRESS

von Dr. O. S. Selbart

Unter zahlreicher Beteiligung wurde am Montag der erste Internationale Musikphilologenkongreß eröffnet. Professor Friedemann Knobelmayer begrüßte die erschienenen Gäste, indem er hervorhob, daß durch den wirksamen Zusammenschluß der Philologen aller Länder endlich ein wirksamer Damm errichtet sei gegen das Überhandnehmen der Berufskünstler — der schlimmsten Feinde aller echten Musikphilologie und somit aller Tonkunst. Als abschreckendes Beispiel sei hier ein gewisser Franz Liszt zu nennen, der im vorigen Jahrhundert gelebt habe und ein Klavierspieler gewesen sei. Durch seine (Knobelmayers) Forschungen sei erwiesen, daß besagter Liszt des Boëtius „De Musica" nie im Urtext gelesen habe. Was es somit für eine Bewandnis mit diesem Herrn Liszt habe, sei klar: für die internationale Musikphilologie sei der Mann erledigt.

Ungeheurer Beifall folgte diesen Ausführungen. Nun sollte eigentlich Geheimrat Hugo Ziehden-Riehm'an einen Überblick über die von ihm verfaßten Bücher des letzten Monats geben. Leider war der Eilgüterzug, der in 67 Waggons die geheimrätlichen Bücher heranbringen sollte, unterwegs bei Mannheim stecken geblieben. So konnte der berühmte[1]) Gelehrte nur kurz auf seine 17 Foliobände umfassende Untersuchung über den Großvater mütterlicherseits des Eleazar Genet (wodurch eine empfindliche Lücke in der Geschichte der Tonkunst ausgefüllt sei) aufmerksam machen. Eine erregte Diskussion knüpfte sich an den Vorwurf, der gegen den verdienstvollen Ziehden-Riehm'an erhoben wurde, daß er in seinem immer dicker und somit immer handlicher werdenden Lexikon sogar einige lebende sogenannte „Künstler" erwähnt habe, z. B. einen gewissen Eugen d'Albert, dem doch die Musikphilologie bis jetzt noch gar nichts zu verdanken habe, ferner einen gewissen Nikisch und einen gewissen Weingartner. Dagegen sei z. B. der für die Tonkunst so unsagbar wichtige Balduin Pfeiffenräumer (er lebte im 15. Jahrhundert als Organist in Posemuckel) nicht erwähnt!

Aus der Fülle der hochinteressanten und wichtigen Vorträge, die noch gehalten wurden, erwähnen wir nur noch: „Über die Farbe des Wamses,

[1]) Soll wohl heißen: berühmte. Anmerkung des Setzers.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Glarean im letzten Dezennium seines Lebens trug"; „Der Stammbaum des Tintenlieferanten, von dem Beethoven (ein Komponist aus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts) seine Tinte bezog".

Zum Schluß wurde ein Vortrag vom Geheimen Oberregierungsrat Dr. phil. et jur. et chem. et med. et theol. Professor Emanuel Haarspalter mit donnerndem Applaus begrüßt. Der greise Gelehrte führte aus, daß es eine Schande sei, daß die Konzertgesellschaften die modernen Tonsetzer wie Bach und Händel so bevorzugten, während Leute wie Samuel Scheidt, Thomas Stoltzer und andere hochbedeutende Komponisten fast gar nicht mehr zu Worte kämen. Desgleichen sei es ein Skandal, daß die sogenannten „Künstler" sich meist moderner Klavierfabrikate (Ibach, Bechstein, Blüthner oder so ähnlich) bedienten, obwohl noch so viele alte Klavicembalos, Hammerklaviere usw. aus dem vorvorigen Jahrhundert vorhanden wären, deren Klangfülle bedeutend größer, schöner und mannigfaltiger sei.

Endlich wurde ein anwesender Musikphilologe (er hatte mit einer Arbeit „Über die Zahl der ganzen und halben Noten bei Bach und Händel" promoviert) entlarvt: er war nachweislich als Dirigent und Pianist aufgetreten und hatte sogar eine Oper komponiert!!! Unter Pfui- und Entrüstungsrufen wurde er aus dem Saal gewiesen: „Mit dieser Sorte der ausübenden ‚Künstler' wollen wir nichts zu tun haben," rief Professor Zopfdreher, und unter tosendem Beifall schloß der Kongreß!



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Buchwurm: Metaphysik der Tonkunst.

Ein stupend gescheites Büchlein, das dem naiven Leser erst zum Bewußtsein bringt, wie leicht man die einfachsten Dinge verwickeln kann. Epochemachend ist die Definition des über ungewöhnlich zahlreiche Fremdwörter souverän schaltenden Gelehrten: „Melodie, subjektiv gefaßt, ist die automatische zerebrale Integration einer an sich diffusen Reihe diskreter Tonstufen von bestimmtem Zeitwert zur Einheit einer das organische Bildungsgesetz ihres kontinuierlichen Verlaufes in sich selbst tragenden akustischen Längendimensionserscheinung". Professor Dr. Arthur Seidl schreibt in der Vorrede des posthum herausgegebenen Werkes: „Ob sich der Verfasser etwas dabei gedacht hat, weiß ich nicht." Wie tiefgründig muß die Arbeit Buchwurms sein, wenn ein Kenner der deutschen Philosophie vom Range Seidls mit solcher Zurückhaltung darüber urteilt! Ein derartiges Werk, das auf dem Umfang von kaum einem halben Tausend Seiten die Grundprobleme unserer Kunst wenn auch nicht löst, so doch andeutet, hat uns gerade gefehlt. Wir haben in Deutschland auf allen Gebieten noch zu wenig „Philosophie".

Sch. Windel: Der rasselnde Konsonant als Grundlage des echten reinvokalischen lyrischen Gesangstons und die Förderung des letzteren durch intrachoane Molekularkompression der Respirationsluft. Ein Buch zum Selbstunterricht im Kunstgesang.

Mit dem gleichen Grade gründlicher praktischer Sachkenntnis, musterhafter Klarheit und Leichtfaßlichkeit, der so viele neuere Publikationen auf diesem Gebiete auszeichnet, setzt der Verfasser den Leser instand, durch die Befolgung von einigen hundert knapp (in meist nicht über vier Seiten) gefaßten Regeln so vollendet natürlich zu singen, als ob er das ganze Buch nie gesehen hätte. Ein Werk, gleich weit entfernt von theoretischer Pedanterie wie von praktischem Routinismus.

Von dem gleichen, augenscheinlich sehr vielseitigen Verfasser sind bisher erschienen:

„Die Ausbildung im italienischen bel canto durch korrekte Aussprache der Wagnertexte" und auf gleicher Grundlage: „Die Kunst, Remonten derart als Kutschpferde einzufahren, daß man sie ohne weiteres in der hohen Schule reiten kann."

Udo Niemand: Supplement-Musiklexikon.

Ein unentbehrliches Nachschlagebuch, weil es gerade diejenigen Ausdrücke enthält, die kein zweites dieser Art bringt. Besonders die Hinweise auf andere Artikel sind wertvoll. Wir geben einige Beispiele:

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schweigen, das, im Walde: berühmtes Bild von Böcklin, wird angehenden Komponisten als Stoff für symphonische Dichtungen bestens empfohlen. Zum selben Gegenstand vgl. unter Gasometerexplosion.

Schwein, das: 1. beliebtes Säugetier, wird in der Musik gewöhnlich durch ein Paar leerer Quinten ausgedrückt, die Oberstimme mit Halbtonvorschlag von unten in der mittleren Baßlage; kleinere Schweine entsprechend höher; 2. das man haben muß, vgl. den Artikel: „Programm der Tonkünstlerversammlung".

Schweinerei, soviel als: bedauerliche künstlerische Ungehörigkeit. Siehe unter anderen die Artikel: Operntextübersetzung, Continuo, Händel- und Bach-Überarbeitung.

Tenor siehe unter Absage, Amerika, Unpäßlichkeit, Urlaub, Phantasiehonorare.

Zoologie. Die Lehre von der abgekürzten Bezeichnung für Angehörige anderer Parteistandpunkte. Siehe auch unter Parteipäpstlichkeit, Massenblödsinn, Monopolisierung.

I. Gnorant (Dr. med., Theaterarzt): Tonansatz und Fettansatz. Vergleichende Studien aus der Bühnenpraxis.

Eine anmutige psychophysiologische Plauderei, die durch zahlreiche anatomische Abbildungen an Beweiskraft gewinnt. Die beigegebenen Porträts sind von sprechender Ähnlichkeit.

Denkmäler Assyrischer Tonkunst. Band VII.

Eine dankenswerte Publikation, besonders dadurch, daß sie durchgängig in den altassyrischen Schlüsseln gedruckt ist, wodurch jedes Mißverständnis und ebenso jeder Mißbrauch von seiten Unberufener ausgeschlossen ist. Solche Schätze sollen eben durch ihre Form den musikalischen Archäologen reserviert bleiben; eine Übertragung in die gebräuchliche Notenschrift unserer Zeit würde sie ihres Nimbus berauben. Jeder gewöhnliche Musiker könnte sie ja lesen und spielen, was zu bedauerlichen Profanationen führen müßte. Denn, so fragen wir, wem imponiert die gelehrteste Veröffentlichung, sobald man sie mühelos versteht?

Schimpansky: Wagner-Vademecum. Ein Taschenbuch der gebräuchlichsten Wagnerzitate in übersichtlicher Anordnung.

Der bekannte Verfasser kommt mit dieser Arbeit einem dringenden Bedürfnis entgegen. Bloß seine Rubrizierung erregt Bedenken. Warum bringt er z. B. die Stelle: „Da rat' ich offen zum Krieg!" (Wotan in der „Walküre") unter der Rubrik: Schwiegermutter? „Wie dunkel sprichst du, was ich deutlich doch weiß" („Siegfried") unter: Vokalisation (!). Oder „Was der Meister selber nicht konnt'" („Götterdämmerung") unter „Gesangunterricht". Herr Schimpansky sollte mehr Ordnung in seine oder vielmehr in Wagners Gedanken bringen! Für etwas zu weitgehend halten wir auch die in der Vorrede angebrachte Anregung des Verfassers: „Es sollte überhaupt nur mehr in Wagnerzitaten gesprochen werden". Schiller und Goethe sind schließlich auch noch da!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schaute (Dr. med.): Lehrbuch der Kritikerkrankheiten. Zweite Lieferung: Über Entstehung und Verhütung des sogenannten furor indianicus asininus neophytorum (eselhafte Tollwut der Anfänger.)

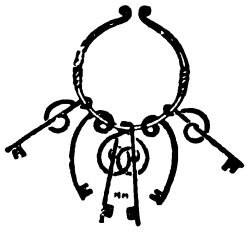
Schaute weist überzeugend nach, daß von dieser Art des furor nur Individuen jeden Alters befallen werden, die an ignorantia pyramidalis leiden. Er empfiehlt deshalb prophylaktisch den Zeitungsverlegern, keinen mit der letzten Krankheit Behafteten zur Kritik zuzulassen. Interessant sind die Parallelen des Verfassers zwischen dem Schauspiel- und Konzertfach; bei ersterem verwechseln z. B. die Patienten den Schauspieler oft vollständig mit seiner Rolle und reißen ihn herunter, wenn ihnen diese ärgerlich oder unverständlich ist. Im Konzert dagegen gerät der Patient in zentrale Erregungszustände, sobald er dem thematischen Verlauf nicht mehr folgen kann und glaubt, der Komponist musiziere zu seinem eigenen Vergnügen planlos weiter. Frappant sind die veterinärwissenschaftlichen Analogieen mit dem Krankheitsverlauf von Störrigkeitserscheinungen beim jungen Rind, das überhaupt mehrfache psychognome Berührungspunkte mit den Trägern der oben berührten Symptome zeigt. Möge das Reichsgesundheitsamt die Schrift nicht unbeachtet lassen!

Dr. W. Allroß

Georg Arminius Knödelbaum: Die Luftentziehung beim Singen.

Eine neue Theorie der Tonbildung hat der berühmte Gesangspädagog (der übrigens nie in seinem Leben gesungen hat, und dessen Urteil also in keiner Weise durch praktische Erfahrungen beengt ist) hier aufgestellt. Er entdeckte, daß der Ton sich nicht im Kehlkopf, sondern am zehnten Rückenwirbel bilde. Um nun von da erst durch das rechte, dann durch das linke Bein in den Bauch und von da in die Magenhöhle gelangen zu können, müsse man dem Körper die Luft entziehen. Das geschehe am besten durch systematische Verstopfung aller Luftkanäle mit Watte, Gips oder Plastolin. In den ersten drei Jahren sei allerdings der Ton („Urton" nennt ihn der Meister) noch unhörbar, vom vierten bis zum zehnten Jahr werde ein gurgelndes Geräusch („Urknödel" nennt es der Meister) hörbar; vom elften bis zum achtzehnten Jahre müsse der Schüler aussetzen (das Honorar ist aber weiter zu zahlen), was dann weiter werde, sei abzuwarten. Das oft in originellem Deutsch geschriebene Büchlein — der Verfasser spricht z. B. immer von Stimmen züchtigen statt züchten — beginnt mit einer Kritik der Methoden lebender Gesangspädagogen, die der Meister alle als Dilettanten abtut.

Dr. O. S. Selbart



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Scherzo

ZU UNSERER MUSIKBEILAGE

von Marie von Bülow-Berlin



Die Leser der zu einem Lebensbild zusammengestellten Briefe Hans von Bülows erinnern sich aus dem fünften Bande ohne Zweifel seiner ersten Amerikafahrt im Jahre 1875—76, der berauschenden Eindrücke, die der Mensch und Künstler von Land und Leuten empfing, und ganz besonders seiner Begegnung mit einer bezaubernden Amerikanerin, der jungen Baronin O. Die selig-unselige Zeit schildert Bülows eigene Feder in ergreifender Weise. Daß jedoch das Pathos dieser Episode Raum gelassen hat für übermütig humoristische Stimmungen versteht sich bei einer Natur, wie die seine war, von selbst: pflegte sich doch das Gesetz der Reaktion nach heftigen Empfindungen bei ihm ganz besonders stark geltend zu machen. Und so besitzen wir aus jenen Tagen ein charakteristisches Dokument dafür.

Die Mutter der von Bülow angebeteten Dame, Mrs. V.-D., hatte gerade damals, als er seine ersten amerikanischen Erfolge feierte, das Vergnügen, die fünfte Auflage eines von ihr verfaßten Werkchens herauszugeben. Sie berichtet im Vorwort zu einer späteren Auflage des Buchs: „The charming musical fragment ‚If order is Heaven's first law' was written by the great Maëstro Hans von Bülow as a prelude to the fifth edition of ‚Etiquette of Social Life in Washington' and presented with the request to have it so published. I am happy to give it the first place which it so well merits, and do so as a tribute to this gifted artist".
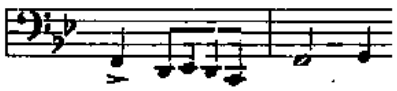
Der Text zu Bülows musikalischem Scherz ist einfach die erste Seite der von Mrs. V.-D. abgefaßten Erörterungen über Sitte und gute Manieren in der Gesellschaft. Unwillkürlich wird man dabei erinnert an den späteren Einfall des Quartetts Udel vom Wiener Männergesangverein, einen Theaterzettel in ähnlicher Weise in Musik zu setzen: die Nummer jener Herren begann sehr eindrucksvoll mit den piano gesungenen Worten „K. K. Hof-Operntheater".

Daß Bülow in seine kleine Komposition allerhand Drolliges hineingewebt hat — teils ohrenfällig, wie z. B. das Marseillaise-Motiv auf S. 2 der Musikbeilage vor dem Satz „Because we are a republic", teils versteckt — macht sie geeignet, das Faschingsheft der „Musik" zu schmücken. Über ein Späßchen letzterer Gattung schreibt er an die Baronin O. am 2. Februar 1876:
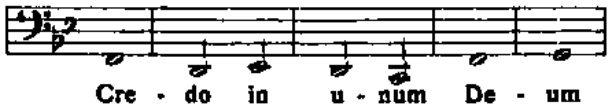
„Êtes-vous très bonne musicienne, Madame? Alors montrez donc un peu les finesses que j'ai introduites dans mon ouverture pour l'Etiquette! Il y en a une surtout dans l'exorde [?], destinée à chatouiller les sentiments religieux de Madame Madeleine V.-D. Voyez-vous — je n'aime plus à faire de l'esprit pour le roi de Prusse ou pour l'empereur Guillaume. Dites-moi si vous l'avez ‚found out'!"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Anspielung auf Mrs. V.-D.'s religiöse Empfindungen findet sich im Exodium, im Nachspiel. Da ist im Baß folgende Figur:
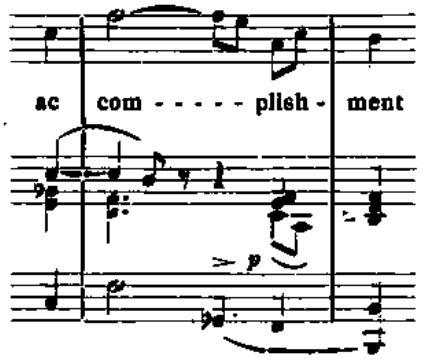


Diese aber ist nichts anderes als eine rhythmische Maskierung des Gregorianischen Credo, so wie es beim Hochamt in der katholischen Kirche seit Jahrhunderten gesungen wird; es lautet in der Urgestalt so:



Charakteristisch für Bülow ist, daß er auch bei Späßen seinen musikalischen Ernst nicht zu verleugnen vermochte. Die Baronin O. erhielt von ihm folgende Korrektur:

„Permettez-moi d'ajouter un petit postscriptum à la lettre que j'ai eu l'honneur d'envoyer hier à Madame V.-D. Dans la suite et fin de ma composition de l'ouverture pour la 5ième édition de son ‚Étiquette' j'ai commis le délit d'une trivialité, d'un lieu commun qui doit être changé (Mr. Gloetzner pourra mettre cela au net en copiant) ainsi:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unser Haus-Karikaturist verlebt den Fasching in Rom; Karikaturen auf Musikerporträts aus früheren Jahrzehnten gibt es nur wenige, und es sind meist schwache Leistungen. Ergo greifen wir für unser diesjähriges Faschingsheft auf lustige Zeichnungen aus verflossenen Tagen zurück, die an Erfindungskraft nichts eingebüßt haben, an Feinheit aber heute noch vorbildlich sind. Dr. Leopold Hirschberg kann den Dank unserer Leser beanspruchen; denn aus seiner kostbaren Bibliothek stammen die Vorlagen, zum Teil Rarissima, für unsere Wiedergaben.

Graf Pocci sei der Vortritt gewährt; ein Faschingsblatt mit lustigen Versen eröffnet passend den Reigen, und ein zweites Bild „Das Liebhaberkonzert" dieses Dichter-Zeichner-Musiker-Grafen, im Original von entzückender Buntheit, führt zu J. P. Lyser, den unsere Leser gut kennen, und von dem wir einen höchst fidelen Buchdeckel zu Kotzebues „Almanach Dramatischer Spiele" (1831) beisteuern dürfen.

Th. Hosemann, ein geschätzter, leider heute vergessener Zeichner, ist der Autor des fein komponierten, ein ganzes Orchester wiedergebenden Notentitels „Jocosus"; noch reizvoller sind die Illustrationen zu bekannten Gedichten, wie die von J. B. Sonderland zum „Hochzeitslied" von Goethe, Ad. Schroedter zur „Narrenmeß" von Abraham a Santa Clara und zu Robert Reinicks „Ständchen" und endlich desselben Künstlers Radierung „Wandernde Musikanten" (1837). Wir brauchen unseren Lesern nicht zu erläutern, wodurch alle diese Arbeiten auch heute noch wertvoll sind: die Erfindung, die Rahmung und die treffsichere Beobachtung sind ebenso reizvoll wie die Subtilität der zeichnerischen Ausführung. Den Schluß — ein Stück grausigen Humors — bildet das Meisterblatt von Alfred Rethel. Der Dürer des 19. Jahrhunderts illustriert hier das Auftreten der Cholera auf einem Maskenball in Paris vom Jahre 1831 und führt dadurch unbarmherzig schnell den unerwünschten Aschermittwoch in die ausgelassene Faschingsstimmung hinein.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

AUGSBURG: Da das Theater gegenwärtig keinen das gesamte Repertoire beherrschenden Heldentenor besitzt, wurde gleich mit der Eröffnungsvorstellung des „Siegfried" Alois Hadwiger in dieser Partie als mit vielem Beifall bedankter Gast präsentiert; er konnte sich deshalb noch einmal in derselben Rolle hören lassen. Als aber „Siegfried" zum dritten Mal auf den Spielplan gesetzt wurde und diesmal selbst mit Ernst Kraus als Helden, da hatten die lieben Augsburger, die sonst in kurzer Zeit 25 „Lustige Witwen" leicht verdauen konnten, genug und gingen nicht mehr hin. — Helene Zeiller (Darmstadt) gastierte zweimal als Mignon und Marie („Waffenschmied") und wurde freundlichst begrüßt. — In einer Aufführung der „Walküre" wagte Willi Ulmer nichts weniger als seinen ersten theatralischen Versuch als Siegmund. Er gelang nicht übel, zeugte jedenfalls von bemerkenswerter Intelligenz in musikalischer und darstellerischer Hinsicht. Elsa Neff hatte als Brünnhilde manche imponierende Momente, ausgezeichnet war Ludolf Bodmer als Hunding. — Eine Quasi-Novität wurde mit der Bearbeitung der alten romantisch-komischen Oper „Si j'étais roi" von Adam, die der Bearbeiter Paul Wolff als „König für einen Tag" neu ins Treffen führt, herausgebracht. Ein halbes Dutzend Wiederholungen des angenehm unterhaltenden Werkes waren bisher möglich. Cornelius Kun leitete sie mit bestem Gelingen. — Die drei „Meistersinger"-Aufführungen Ende des Jahres unter Georg Brunos Leitung waren ein freudig entgegengenommenes Weihnachtsgeschenk. Robert Seim, Ludolf Bodmer, Leopoldine Zuska, Curt Taucher, Oswald Stein, Josef Passy-Cornet, Josef Liszewsky und Amalie Kirsch erwarben sich als tüchtige und fleißige einheimische Kräfte hier und bei anderen Gelegenheiten verdiente Anerkennung. Auch die Damen Claire Schultheß und Henny Ernst seien als vielverwendbare Talente namhaft gemacht. Otto Hollenberg

BARMEN: Das Ereignis der ersten Saisonhälfte war die Oper „Izeyl", die unter Anwesenheit d'Alberts wenige Tage nach der Hamburger Uraufführung in Szene ging. Maria Gärtner bewährte ihr hervorragendes Talent an der Titelrolle, neben ihr Schützendorf als Prinz; Leitung durch Heger, Inszenierung durch Rodmann gleichfalls bedeutend. Neu einstudiert erschien nach sehr langer Pause die „Stumme von Portici" mit fesselnder Leistung der Ballettmeisterin Ida Schwenke als Fenella. Im übrigen brachte der Spielplan die traditionelle Opernfolge, höchst angenehm belebt durch je drei Gastspiele von Walter Soomer und dem früher hier tätigen Bassisten Lattermann vom Hamburger Stadttheater. Als feste Stützen bewähren sich außer den bereits genannten Künstlern der Heldentenor Löltgen, die jugendliche dramatische Kuthan-Sommerfeldt, die Altistin Melan, in der Leitung auch der erfahrene Anton Aich. — Die Operette fand in der „Försterchristel" und im „Grafen von Luxemburg" zwei starke Magnete. Dr. Gustav Ollendorff

BOSTON: Das neue Opernhaus ist eröffnet, und Boston hat nun zum ersten Male eine ständige Operngesellschaft. Das Gebäude kostete gegen 4 Millionen Mark und ist nahezu vollkommen. Die Akustik ist an jeder Stelle ausgezeichnet. In der ersten Vorstellung wurde die von Hugo Wolf so gehaßte Oper „La Gioconda" von Ponchielli aufgeführt. Lillian Nordica sang die Gioconda, Louise Homer die Laura. Beide sangen hervorragend; die größte Überraschung des Abends bereitete aber Baklanow als Barnaba. Die Oper „Gioconda" wurde vielleicht deshalb für die erste Vorstellung gewählt, weil sie Gelegenheit bot, alle Fähigkeiten des neuen Unternehmens hervortreten zu lassen. Da gab es zum Beispiel eine prächtige Szenerie zu sehen; ferner ein großes Ballet — und die neue Operngesellschaft verfügt über vorzügliche Tänzer. Auch bietet die Oper dem Chor Gelegenheit zu glänzenden Leistungen — und der neue Opernhaus-Chor ist der beste, den wir in dieser Stadt gehört haben: lauter junge, frische und gut geübte Stimmen, die mit Begeisterung sangen. Das Orchester ist sehr groß; der Kapellmeister Conti hat sich als ein tüchtiger Dirigent von der italienischen Schule erwiesen. Erstaunlicherweise sind alle besseren Plätze des Opernhauses schon auf drei Jahre abonniert, so daß nie zuvor in Amerika eine Operngesellschaft geschäftlich einen so glänzenden Anfang gemacht hat. In einigen Fällen wurden 200 Mark für einen Platz bei der Eröffnungsvorstellung bezahlt. Viel hat zu dem großen Erfolg der ersten Vorstellungen der Oberregisseur Delfino Menotti beigetragen. Die Solisten sind gut, obwohl nicht Sterne erster Größe. Die Gesellschaft legt mehr Wert auf einen guten Gesamteindruck als auf das Prunken mit einer oder zwei Gesangsgrößen. Das ganze Unternehmen verdanken wir einem unserer Geschäftsfürsten: Eben D. Jordan, der die Gesellschaft mit den nötigen Geldmitteln unterstützt hat. Der Manager ist Henry Russell. — Von pädagogischem Wert ist die Einrichtung, an jedem Sonnabend eine Vorstellung zu geben, in der in den Hauptrollen Debütanten auftreten. Diese sind Schüler und Schülerinnen der Opernschule des New England Conservatory, das ihnen nach dem Bestehen der Prüfung Gelegenheit gibt, in einer großen öffentlichen Vorstellung der hiesigen Operngesellschaft aufzutreten.
Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Für seinen Geburtstag wünschte sich der Herzogregent, ein überzeugungstreuer Wagnerianer, den „Fliegenden Holländer", in dem Auguste Lautenbacher, die zum erstenmal die Senta sang, und die Herren Spies und Hagen tüchtige Leistungen boten. Während der Hochzeitsfeierlichkeiten gastierte Eva von der Osten als Titelheldin in „Mignon" und „Carmen". An Weihnachten erschien „Der Prophet" nach langer Ruhe in der Bibliothek und gewann infolge der glänzenden Ausstattung, namentlich des Ballets, um dessen Hebung sich die neue Balletmeisterin Josefine Weiß große Verdienste erwirbt, wie der Verkörperung der Fides durch Eva Knoch, der Bertha durch Gabriele Englerth und des Propheten durch Otfried Hagen die Gunst des Publikums, trotzdem die musikalische und dramatische Unnatur des Werkes noch deutlicher als früher hervortrat. „Tannhäuser" und „Tiefland" erzielten ausverkaufte Häuser, „Tosca"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Puccini stürmischen Erfolg, der aber mehr der vollendeten Vorstellung als dem blutrünstigen Drama galt, das durch die Musik nicht vertieft, wohl aber charakteristisch illustriert wird. Frl. Englerth, die Herren Hagen und Spies bildeten ein vorbildliches Trifolium.

Ernst Stier

BREMEN: Aus der Reihe der Opernvorstellungen der letzten Monate ragt die Erstaufführung für Bremen von Puccini's „Tosca" hervor. Das Werk, von Gustav Burchard würdig inszeniert, wurde von Felix Lederer dirigiert. Die Titelrolle gestaltete Frau Burchard-Hubenia, die gesanglich und schauspielerisch auf gewohnter Höhe stand, hochdramatisch. Als Scarpia schuf Erich Hunold ein einheitliches Charakterbild; sehr sympathisch sang Karl Baum den Cavarodossi, während sich die kleinen Rollen in den Händen von Karl Rittmann und Karl Mang befanden. In den Weihnachtstagen spielte man Humperdincks allzeit erfrischend wirkendes Märchenspiel „Hänsel und Gretel" in sehr guter Besetzung: Mathilde Fränkel-Claus vertrat die Gertrud, Anna Kettner die Knusperhexe, Therese Müller-Seidel Hänsel und Clara Rödiger Gretel. Dazu wurde „Die Puppenfee" von Josef Bayer in neuester Ausstattung gegeben. — Ein ausverkauftes Haus sah „Tristan und Isolde" mit den Gästen Edith Walker und Jacques Urlus. — Soeben wird amtlich bekanntgegeben, daß Hubert Reusch aus persönlichen Gründen die Direktion des Bremer Stadttheaters am 8. Januar plötzlich niedergelegt hat. An seiner Stelle haben im Auftrage der Behörde Kapellmeister Egon Pollak und Oberregisseur Burchard die künstlerische Leitung bis zum Schluß der Spielzeit übernommen. Als neuer Leiter unserer Bühne wurde der Direktor des Elberfelder Stadttheaters, Hofrat Julius Otto, bis 1914 verpflichtet. Prof. Dr. Vopel

BRÜNN: Unsere Bühne befindet sich gegenwärtig im Stadium einer Direktionskrise. Direktor von Maixdorff demissionierte, und ein Nachfolger hat sich vorläufig noch nicht eingestellt. Daß unter solchen Verhältnissen der Theaterbetrieb leidet, ist unausbleiblich. Es macht sich überdies der Mangel einer hochdramatischen Sängerin fühlbar, da Frl. Dopler infolge eines Unfalls die Bühne in dieser Saison nicht betreten konnte. Trotzdem kann man von einer Besserung unserer Oper in qualitativer Hinsicht berichten. Dies rührt hauptsächlich daher, daß die hiesige sehr nachsichtige Kritik endlich einmütig gegen die allzu oberflächliche Vorbereitung der Opernabende Stellung zu nehmen begann, was auf die maßgebenden Faktoren aneifernd wirkte.

S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Am Monnaie-Theater ist der Erfolg der „Madame Butterfly" stetig geblieben. An die 20 Aufführungen! Das Repertoire bewegt sich in dem gewöhlichen Gleise. Eine anregende Abwechselung boten nur mehrere Aufführungen der „Meistersinger" mit Anton van Rooy, der, wie noch kein anderer hier, die poetische kerndeutsche Gestalt des Hans Sachs zu höchster Geltung brachte. — Der Gluck-Zyklus wurde durch die gute Aufführung von „Alceste" vervollständigt.

Felix Welcker

CHEMNITZ: Seit Beginn der Winterspielzeit hat Chemnitz ein neues Theater. Aber es bedeutet mehr als einen bloßen Neubau: wir haben mit ihm völlig neue Theaterverhältnisse bekommen, die gerade auf dem Gebiet der Oper einen kaum geahnten, gewaltigen Fortschritt bedeuten. Am sinnenfälligsten tritt dieser zunächst im Szenischen zutage. Auch die bekannten Opern wirken durch die neue Ausstattung jetzt wie Neuheiten, und tatsächlich konnten einige Werke, die bisher wegen der mangelhaften Bühneneinrichtung des alten Theaters stark gekürzt oder verändert erschienen, nunmehr erst in ursprünglicher Form zur Darstellung kommen. Dank der Bühneneinrichtung, die nach dem einstimmigen Urteil aller Fachleute, wie Littmann, Semper u. a., erstklassig ist, und dank den wundervollen neuen Dekorationen und Kostümen sehen wir jetzt in allen Vorstellungen unvergleichliche Bühnenbilder, zumal Regisseur Fritz Diener, Obermaschinenmeister Franz Bräutigam und Beleuchtungsinspektor Ernst Gaitzsch trefflich ihres Amtes walten. In Kapellmeister Oskar Malata hat Chemnitz einen hervorragenden Künstler erworben, der mit sicherem Stilgefühl das treffliche städtische Orchester führt und alle Mitwirkenden einheitlich zusammenhält. Besondere Sorgfalt widmete er bisher Wagners „Meistersingern", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Rheingold" und „Walküre". „Rheingold" kam hier erstmalig heraus. Neben der musterhaften Inszenierung und der völligen Einheit zwischen Bühnenbild und Musik berauschte die Schönheit des Orchesters. Glänzende Vorstellungen ergaben auch „Carmen", „Aida", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Fidelio" und „Don Juan". In dem Heldentenor Carl Strätz haben wir einen hervorragenden Walter von Stoltzing und Lohengrin, in seinem Partner Richard Merkel einen guten Florestan, Tannhäuser und Pedro (Tiefland). Der Baßbariton Paul Walter-Schäffer erfüllt sehr hohe Ansprüche. Der Bassist Conrad Herwarth gehört zu den Sängern, denen unser Theater Durchgang zu einer Hofbühne ist. Ernst Bürstinghaus ersetzt durch Erscheinung und Spiel, was er an Wohllaut im Gesang vermissen läßt. Vilma Schildörfer schuf mit ihrer Carmen die beste Leistung, Lotte Kornar als „Frau Fluth". Untadelig ist Frieda Schreiber als Altistin. Käte Steigerwald und Carolyn Ortmann vereinigen mit guter Erscheinung schönes Vortragstalent. Reizende Soubretten sind Emmy Merkel und Margarete Zeidler. — Von den Gästen hatte Ottilie Metzger-Froitzheim als Carmen und Aida den höchsten Erfolg, während Franz Naval und Francesco d'Andrade nur als Darsteller vollkommen befriedigten. R. Oehmichen

DARMSTADT: Unsere Hofoper hat den Verlust ihres langjährigen, hochbegabten Heldentenors Heinrich Spemann zu beklagen, der kurz vor Weihnachten noch einmal einen erschütternd großen „Bajazzo" dargestellt hatte, dann aber aus privaten Gründen mitten in der Saison seine Entlassung erbat und erhielt. Als sein Nachfolger wurde von nächster Saison ab Georg Becker vom Stadttheater in Mainz engagiert; die Ersatzgastspiele dieses Winters nahmen mit Josef Tijssen als Stoltzing und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jacques Decker (Lohengrin und José) ihren Anfang. Aus der Operettenhochflut ragte die treffliche „Meistersinger"-Aufführung am zweiten Weihnachtsfeiertag, in der namentlich Georg Weber als Hans Sachs Lorbeeren erntete, wie ein rocher de bronce hervor. — Zu erwähnen ist schließlich noch, daß Hofkapellmeister de Haan zu dem gemütstiefen Weihnachtsspiel „Bonifazius" von E. Mann (Pseudonym für den Großherzog von Hessen), das mehrere sehr beifällig aufgenommene Aufführungen erlebte, eine hübsch erfundene und stimmungfördernde Musik geschrieben hat, in der namentlich die Kontrastierung der altgermanischen und der christlichen Motive viele interessante Momente bot. H. Sonne

DESSAU: An den Anfang der dieswinterlichen Spielzeit stellte sich „Lohengrin". Aus dem überaus reichhaltigen Repertoire seien als besonders bedeutungsvoll zwei „Holländer"-Vorstellungen hervorgehoben, die eine mit Carl Perron, die andere mit Baptist Hoffmann als Gästen in der Titelpartie. Am 7. November ging „Tannhäuser" zum ersten Male in der Pariser Bearbeitung in Szene. Neu inszeniert erschien Glucks „Iphigenie in Aulis" in der Bearbeitung Richard Wagners. In trefflich gelungener Erstaufführung wurde d'Alberts „Tiefland" dem Spielplan einverleibt. Den Pedro sang als Gast Fritz Vogelstrom.
Ernst Hamann

DETMOLD: Ein künstlerisches Ereignis war die Uraufführung der lyrischen Oper „Johannisnacht" von Edgar Vogel, zu der G. Nicolai das Textbuch verfaßt hat. Dichter und Komponist haben ein Werk geschaffen, das berufen zu sein scheint, seinen Weg über die Bühnen zu nehmen. Die Oper des noch jungen Komponisten zeichnet sich besonders durch diskrete Behandlung des Orchesters und außerordentlich geschickte Verwendung des Chores aus; frappant ist das plötzliche Verweben des alten Volksliedes „In einem kühlen Grunde", von Frauenstimmen, nur mit vier Hörnern begleitet, vorgetragen. Überhaupt versteht es Vogel, mit einfachen Mitteln überraschende Wirkungen zu erzielen, andererseits weiß er der modernen Instrumentationstechnik jeden Klangreiz abzugewinnen. Reiche melodische Erfindung, ehrliches Streben nach farbensatter Klangschönheit, eine im Textlichen wie Musikalischen glückliche Verbindung von Lyrik und Dramatik sind die Hauptvorzüge des Werkes. Waren die Verhältnisse der Detmolder Hofbühne, namentlich hinsichtlich Chor und Orchester, auch nicht derart, daß die Aufführung befriedigen konnte, so standen dem Komponisten doch teilweise ausgezeichnete Solisten zur Verfügung. Dies gilt besonders von Margarete Kästner, die die Hauptrolle ausgezeichnet zur Geltung brachte; das gleiche gilt von Heinz Hofmann. Die von Jan Körber mit Hingabe geleitete Oper fand eine warme Aufnahme und trug dem Komponisten einen vollen Erfolg ein.
Richard Eilers

DÜSSELDORF: Die zweiaktige komische Oper „Robins Ende" von Eduard Künneke, zu der Maximilian Moris das heitere, unterhaltsame Buch schrieb, erlebte eine vorzügliche Aufführung und ungewöhnlich begeisterte Aufnahme. Die frische musikalische Erfindung, die Sicherheit des tonalen Ausdruckes, großer Klangreiz des Orchesters, dazu ein meisterhaft gesetzter achtstimmiger Spottchor, prächtige lyrische Szenen verraten ein vielversprechendes Talent.
A. Eccarius-Sieber

HALLE a. S.: Am Leben unserer hiesigen Oper zehrt die Operette wie ein alles überwuchernder Parasit. Außer einigen Wagnerschen Musikdramen, die für Gäste als Prüfsteine dienten, ist nichts von Belang über die Bretter gegangen, es sei denn, daß man Goldmarks „Königin von Saba", die in Wiesbadener Prachtentfaltung sich mehrmals huldvollst dem Publikum zu zeigen geruhte, die hohe Ehre antun wollte, ihr Wiedererscheinen als wichtiges Begebnis zu feiern. — Als Gäste von Bedeutung verdienen Lilly Hafgreen-Waag (Elsa) und Walter Soomer (Rigoletto) erwähnt zu werden. Martin Frey

HAMBURG: Das neue Jahr begann mit einem Wagner-Zyklus. Besondere Anstrengungen scheinen zu diesem Zwecke nicht gemacht werden zu sollen, wenigstens ließen die bisherigen Aufführungen nicht darauf schließen. Irgendeine künstlerische Bedeutung ist solchen Zyklen natürlich nur beizumessen, wenn sie zum mindesten auf die chronologische Folgerichtigkeit achten, wenn sie die stilistische Eigenart der Werke nach Kräften hervorheben. Aber weder das eine noch das andere ist bei uns der Fall. Auf den „Rienzi" folgte unmittelbar der „Lohengrin", dann kommt der „Tannhäuser" und an vierter Stelle erst „Der fliegende Holländer". Im einzelnen litt die Aufführung des „Rienzi" unter der Leistung des numerisch zu schwachen und auch bereits durch die Strapazen der Spielzeit ermüdeten Chores. Gänzlich mißlang die „Lohengrin"-Aufführung, bei der man den jungen Tenoristen Paul Hochheim, viel zu früh für dessen geistige Reife, mit der Titelrolle betraut hatte. Außerdem ging es in dieser Aufführung szenisch so sehr drunter und drüber, daß schon aus diesem Grunde keine Befriedigung Platz greifen konnte.
Heinrich Chevalley

HANNOVER: Von der Königlichen Oper sind Neuinszenierungen und damit verbunden gewesene musikalische Auffrischungen zweier alter Repertoirewerke zu nennen; sie betrafen „Freischütz" und „Tannhäuser". Im übrigen gibt es in buntem Wechsel Wagner, Weber, d'Albert, dessen „Tiefland" immer noch zugkräftig ist, Goldmark („Götz"), Lortzing, Strauß („Fledermaus" und „Zigeunerbaron"), Puccini, Auber, Bizet, Offenbach, Gounod und Saint-Saëns. — Mitte Januar begann der erste diesjährige „Ring"-Zyklus. — Als neue Soubrette ist Katharina Garden (Nürnberg) für die leider von hier scheidende Rosa von Abranyi engagiert. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf die zyklische Vorführung des „Ring" unter Leopold Reichwein. Er hat die verfügbaren Kräfte zu ersprießlichem künstlerischen Wirken zusammengefaßt und eine kritische Revision des gesanglichen wie orchestralen Teils vorgenommen, so daß bei gut abgestimmtem Zusammenspiel der Solisten und einheitlichem Zusammenwirken von Bühne und Orchester wirkungs- und stilvolle Aufführungen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ermöglicht wurden. Frau v. Westhoven, eine liebliche Freia und poesieumflossene Sieglinde und Gutrune, bildete mit Hans Tänzler (Siegmund und Siegfried), Max Büttner (Wotan) und Hans Bussard (Loge) die Hauptstützen des Ensembles. — In den Titelpartieen von Massenet's „Manon" und Delibes' „Lakmé" gastierte Sigrid Arnoldson mit bekanntem Erfolg. — Hermann Jadlowker, der gefeierte lyrische Tenor der Hofbühne, verabschiedete sich als „Raoul" auf 3½ Monate vom Publikum, um eine Tournee in Amerika zu absolvieren. Franz Zureich

KÖLN: Boieldieu's „Johann von Paris" erschien, neu einstudiert und von Franz Weißleder höchst geschmackvoll am Dirigentenpulte interpretiert, im Spielplan. Als Seneschall erneuerte Karl Mayer als Gast seine von früher unvergessenen Triumphe, indem er nicht minder köstlich als damals spielte und seine glänzende gesangliche Virtuosität bei prächtigster stimmlicher Disposition in Erscheinung treten ließ. Mit dieser Darbietung, wie auch wieder mit dem Grafen im „Figaro" und dem „Don Juan" erntete der beliebte Sänger stürmischen Beifall. — Der neueste „Ring"-Zyklus des Opernhauses bringt interessante Abwechselung, indem für Brünnhilde und Wotan Ellen Gulbranson und Anton van Rooy eingetreten sind. Bisher sang dieser mit schönem Erfolge in „Rheingold" und „Walküre", Frau Gulbranson in „Walküre". Da es sich um sehr bekannte Namen handelt, lege ich Wert darauf, zu betonen, daß beider Leistungen und Wirkung das hier seit Jahren Gewohnte nicht übertreffen. Otto Lohses eminente Leistung als Leiter der Tetralogie durfte ich schon rühmen. Paul Hiller

LEIPZIG: Zwischen schätzenswerten, sehr beifällig aufgenommenen Reprisen von „Meistersingern", „Hoffmanns Erzählungen" und „Zauberflöte" hat die Oper in den Weihnachtstagen mit einer neu einstudierten, teilweise neu besetzten, und vollständig neu ausgestatteten „Carmen" überrascht und erfreut. Kapellmeister Porst hatte für eine möglichst klare und stimmungsreiche Klangbelebung der Bizet'schen Partitur Sorge getragen und alles auf das sorgfältigste einstudiert, so daß die Vorstellung in ihrem musikalischen Teile mit Aline Sanden als etwas stimmschwächlicher, aber schauspielerisch hervorragender Interpretin der Titelpartie, Gertrud Bartsch als freundlich ansprechender Micaëla und den Herren Jäger und Lüppertz als stimmhaften Repräsentanten der männlichen Hauptrollen zufriedenstellen konnte. Lebhafter interessieren mußte die Neuinszenierung, die aus modern-künstlerischer, voller Realistik der Bühnenbilder und der Bühnenvorgänge erstrebender Miteinanderarbeit des Opernregisseurs Dr. Loewenfeld und des Kunstmalers Hugo Steiner hervorgegangen war. Durch vollkommene Loslösung von aller opernhaften Konvention und Tradition, durch wirklichkeitsentsprechende Vereinfachung und Einengung der Szenenräume und Örtlichkeiten, durch naturwahre schlichtere Kostümierung sämtlicher Bühnenmitwirkenden und durch möglichste Entfesselung von Temperament und Rassigkeit war da eine ungemein überzeugend wirkende Vorspiegelung echtestspanischen Volkslebens erzielt worden, eine Realität des Gesichts- und Stimmungserlebnisses, die gar wohl dem durchaus veristischen Charakter des „Carmen"-Vorwurfes entsprach und das Publikum gleichsam näher an die Personen der Tragödie heranführte, als die bislang üblich gewesene, in manchen Einzelheiten glänzendere, aber auch unwahrere Opernzurichtung des Werkes. Von Hugo Steiners neuen Dekorationen wirkten besonders naturwahr und nachahmenswert die großartige Felsschlucht des dritten Aktes mit einem zu ihr hinabführenden, schwindelerregenden Saumpfade, und im vierten Akte eine relativ enge Seitengasse an der Rückseite des gemauerten Zirkusbaues, von der aus man die Stierkämpfer gleichsam wie in einer den Hintergrund der Bühne kreuzenden Hauptstraße vorüberziehen sah, und die einen intimeren Schauplatz für die Zusammenrottung des schaulustigen Volkes, für die Straßentänze und für das letzte Begegnen zwischen Carmen und dem rächenden Don José abgab. Arthur Smolian

LEMBERG: Mit unserer Oper ist es schlecht bestellt. Uraufführungen gibt es gar keine, dafür einige „Erstaufführungen", und zwar „Fledermaus", „Martha", und die „komische Oper" (!) „Der arme Jonathan", außerdem „Traviata", „Bajazzo", „Halka", „Faust" usw. So etwas bietet eine Theaterleitung ihrem Publikum im Jahre 1909! Das ist die Rache des Direktors, dessen Frau im Vorjahre ausgezischt wurde. Von Wagner keine Spur. Dagegen die neuesten Wiener Operetten. Und das ist die einzige Oper in Galizien, die zweitgrößte polnische Oper überhaupt! Alfred Plohn

LÜTTICH: Das hiesige Opernleben hat einen sehr provinzmäßigen Anstrich, und wären nicht die paar Neuheiten gewesen, so hätte man glauben können, wir seien hinter den anderen belgischen Städten um ein Vierteljahrhundert zurück. „Faust", „Wilhelm Tell", „Jüdin", „Hugenotten" gaben zwei lange Monate hindurch den Mitgliedern einer neuen Operntruppe Gelegenheit, sich vorzustellen. Glücklicherweise entschloß sich die Direktion des Königlichen Theaters zu Anfang Dezember, uns einige Werke moderner Komponisten vorzuführen: „Le Chemineau", „Manon", „Les Armaillis", „Sapho" gingen in Szene und bewiesen wieder einmal, daß der Geschmack des Publikums sich ändert. Es braucht zurzeit heftige Gemütserregungen, Wirklichkeitsdramen, in denen der Musik hauptsächlich eine schildernde, erläuternde Rolle zufällt. Daneben gab es aber auch noch eine sensationelle Erstaufführung: „Die Meistersinger von Nürnberg" von Richard Wagner. Obwohl ich nach dem Eindruck der Generalprobe berichte, kann ich doch jetzt schon sagen, daß das herrliche Werk des Bayreuther Meisters uns von den Direktoren unseres ersten Theaters in einer geradezu prachtvollen Vorführung geboten wurde, für die man Herrn Dechenne nicht dankbar genug sein kann. Fast glaubte ich mich in ein deutsches Theater versetzt, und ich applaudierte voll Begeisterung. Es war ein wahrer, großer Erfolg. J. Jamolet

MAILAND: Man munkelte hier in letzter Zeit viel über die schlechten Aussichten, die man allgemein in bezug auf die „Scala" und ihre Zukunft hege, und der „Corriere della Sera" ließ es sich angelegen sein, den Präsidenten

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Theatergesellschaft der im Umlauf befindlichen ungünstigen Gerüchte wegen interviewen zu lassen. Das Resultat der Unterredung beruhigte indes. Wohl schließt die Oper alljährlich mit einem Riesendefizit ab, und wohl hat die Stadt auf Drängen der Sozialisten ihre Subvention auf die lächerliche Summe von 12000 Lire reduziert; doch fließen die privaten Zuwendungen so reichlich, indes auch die Zahl der Abonnenten kontinuierlich zunimmt, daß die Befürchtung, die „Scala" könnte mit Ende ihrer laufenden Saison ihre Pforten für immer schließen, unbegründet ist. Im Gegenteil scheint ihr unmittelbar eine neue Blüteperiode bevorzustehen, indem an die Stelle des nach zweijähriger Wirksamkeit abgehenden Direktors und Kapellmeisters Edoardo Vitale der Komponist der „Cavalleria rusticana": Mascagni, treten soll. Ein definitives Resultat haben die Unterhandlungen bis jetzt freilich noch nicht zu zeitigen vermocht, und die Lösung der Direktorialangelegenheit bereitet immer noch zum mindesten ebensoviel Kopfzerbrechen wie die der Tenorfrage, unter der in absehbarer Zukunft auch andere große Theater, denen gleich der „Scala" schon jetzt die besten Kräfte nach Amerika entführt werden, zu leiden haben dürften. In der „Scala" hat sich die Tenorfrage bereits zur beängstigenden Kalamität ausgewachsen. Das haben die bisher veranstalteten Aufführungen der „Walküre", mit der die Saison am 18. Dezember 1909 eingeleitet wurde, und der Cherubini'schen „Medea", die am 30. Dezember ihre italienische Uraufführung (!) erlebte, zur Genüge dargetan. Weder der Siegmund Guido Vaccari's, noch der Jason Silvano Isalberti's vermochten den an sie gestellten Anforderungen nachzukommen oder auch nur im entferntesten an die Darbietungen ihrer hervorragenden Partner heranzureichen. Unter diesen taten sich vor allen die Sopranistinnen hervor: die äußerlich, schauspielerisch und gesanglich bestrickende Gattin Vitale's: Lina Pasini-Vitale (Sieglinde), die temperamentvolle, stimmgewaltige Primadonna der Kaiserlich Russischen Hofoper in Petersburg: Marianna Tscherkassky (Brünnhilde) und nicht in letzter Linie die siegreiche Darstellerin der „Vestalin", die glänzende Sopranistin Ester Mazzoleni, die mit der ungemein schwierigen Partie der Medea in bewunderungswürdiger Weise fertig wurde. Neben ihnen müssen in erster Linie die begabte Altistin Nini Frascani (Fricka und Neris) und der prächtige Bassist Nazzareno de Angelis (Wotan und Kreon) genannt werden. Das übrige Personal wird sich im Laufe der Saison erst noch vorzustellen haben. Es warten seiner eine Menge der dankbarsten Aufgaben; sollen außer den bereits genannten Opern doch noch die „Nachtwandlerin" Bellini's, die „Afrikanerin" Meyerbeers, die „Rhea" Spiro Samara's, „Samson und Dalila" Saint-Saëns', „Margherita" Alfred Brüggemanns (Uraufführung), „Fausts Verdammung" von Berlioz, „Stabat Mater" von Rossini und das bekannte Ballet Luigi Manzotti's: „Pietro Micca" zur Aufführung gelangen. Hoffentlich findet ihre Wiedergabe mehr Anklang, als dies bei der „Walküre" und der „Medea" der Fall war. Für Wagner hat der an üppige, ohrbestechende Melodik gewöhnte Italiener kaum etwas übrig, und sein Landsmann Cherubini ist ihm von allem Anfang an fern gestanden. Es sind ihm beide wohl zu deutsch, zu gründlich. Das bewies ebensowohl die Aufführung der „Walküre", die trotz ihrer hervorragenden gesanglichen Darbietungen und der prächtigen Leistung des Orchesters, das hier und da leider profane Anklänge an den Stil der alten heroischen Oper nicht zu vermeiden verstand, nur Neugier und oberflächliches Interesse zu erregen vermochte, wie auch die der in ihren instrumentalen und vokalen Partieen immer noch lebensvollen, an Schönheiten reichen, ungemein vornehmen und interessanten „Medea" Cherubini's (Pariser Uraufführung: 1797), der nicht mehr als ein kühler Achtungserfolg zuteil ward. Das trotzdem nicht zu schmälernde Verdienst ihrer Wiedererweckung gebührt allein Maestro Edoardo Vitale, dem wir letztes Jahr auch die Ausgrabung der unsterblichen Spontini'schen „Vestalin" zu verdanken hatten, und der es in rühmlicher Weise gewagt hat, seinem von Pomp und Glanz verwöhnten Scala-Publikum die „Walküre" des urdeutschen Wagner vorzuführen.

Dr. S. Markus

MAINZ: Fritz Feinhals gastierte als „Hans Sachs" mit starkem Erfolg, während Sigrid Arnoldson abermals bewies, daß sie keine Gounod'sche „Margarete" ist, es wohl auch niemals gewesen ist. — Mit freundlicher Aufmerksamkeit wurde das Märchenpotpourri „Das Bilderbuch" von Bayer begrüßt, und Lehár's „Graf von Luxemburg" erzielte den üblichen Operetteneindruck. Edgar Classen

POSEN: Die letzte Saison im alten Stadttheater brachte außer den üblichen Repertoirestücken als Novitäten Puccini's „Tosca" und „Bohème" in sehr gelungenen Aufführungen, auch einen guten „Don Juan". A. Huch

RIGA: Als Weihnachtsgast erschien Berta Morena (München), die als Recha, Elsa, Elisabeth und Sieglinde einen schönen Erfolg zu verzeichnen hatte. Carl Waack

ROSTOCK: Die Opernkräfte der laufenden Spielzeit sind fast durchweg ungenügend, so daß Gastspiele aushelfen müssen. Franz Naval trat in der „Weißen Dame", Sigrid Arnoldson als Mignon auf. Sehr verdienstlich war eine von Direktor Schaper zugunsten der Bayreuther Stipendienstiftung veranstaltete „Holländer"-Aufführung mit J. Bischoff. „Tristan und Isolde" wurde mit Alois Pennarini, Josefine Reinl, Wilhelm Grüning und Margarete Brandes (Mannheim) gegeben. Grüning beglückte uns mit den in Rostock bisher unbekannten Strichen der Berliner Königlichen Oper. Daraus ergibt sich in bezug auf die Pflege Wagnerscher Kunst ein merkwürdiges Verhältnis zwischen Berlin und der Provinz! Das Orchester unter Otto Klausner stand nicht auf der gleichen Höhe wie in den „Tristan"-Aufführungen vor drei Jahren.

Prof. Dr. W. Golther

STETTIN: Ein guter Gedanke der Direktion Illing, in einer Serie von Abenden ein Entwickelungsbild der Oper von Gluck bis Strauß bringen zu wollen. Freilich ist die zurzeit noch kaum zur Mittagshöhe gelangte Entwickelung längst überholt durch den schnellfüßigeren Tagesspielplan, der nun mit flammenden Lettern

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Elektra" verkündet. Herta Pfeilschneider und Kapellmeister Wohllebe schufen Bedeutsames. — Der wunde Punkt des in seinen Hauptvertretern mehrjährig bewährten Personals ist das lyrische Tenorfach. Schade um die Spieloper, die dank der begabten Opernsoubrette Maria Blum (sehr reizvoll als Butterfly) sonst große Chancen hätte. Ulrich Hildebrandt

STUTTGART: Aus dem von Zeit zu Zeit etwas stockenden, in letzter Zeit wieder etwas belebteren Gang des Hofoperbetriebes heben sich besonders die Erstaufführung von „Madame Butterfly" von Puccini, die in vorzüglicher Darstellung durch Florence Easton (Berlin) und dann auch bei den Wiederholungen mit unserer jungen hochbegabten Erna Eilmenreich in der Titelpartie starken Erfolg hatte, und die vor dem Weihnachtsfest abgeschlossene Aufführung des „Ring" mit Pennarini als Siegfried ab. Zwei „Meistersinger"-Aufführungen mit Gastdarstellungen des Walter Stoltzing machten uns auch fühlbar, daß wir noch immer ohne ständigen Heldentenor sind. Wer entdeckt und verschafft uns einen solchen?

Oscar Schröter

ZÜRICH: Von den zahlreichen Gästen, die auf Engagement hin im Stadttheater sangen, konnte nur einer, der Baritonist Engel aus Mühlhausen, recht befriedigen (Fliegender Holländer). Dr. Berthold Fenigstein

KONZERT

BARMEN: Die Konzert-Gesellschaft eröffnete das Jahr ausgezeichnet mit Verdi's Totenmesse: der vorzüglich geschulte Chor, das treffliche Orchester und die Solisten, unter denen Felix von Kraus und die Altistin de Haan-Manifarges hervorragten, vereinigten sich unter Stronck zu einem herrlichen Ganzen. Gleich ehrenvoll gestaltete sich für alle Mitwirkenden die Aufführung des Oratoriums „Ruth" von Georg Schumann; Ilona Durigo fesselte namentlich durch die leidenschaftliche Beseeltheit des Vortrages. — Aus dem gemischten Konzert verdient Liszts Faustsymphonie lobende Erwähnung. — Der Allgemeine Konzertverein unter der tüchtigen Leitung von Carl Hopfe wiederholte „Belsazar" von Händel und brachte zwei Beethovensche Symphonieen nebst Gesangsvorträgen von Elisabeth Böhm-van Endert; im ersten Konzert sang William Miller statt des streikenden Heinrich Knote sehr schön Walters Preislied, die Grals-Erzählung und das Lenzlied aus der „Walküre". — Die kammermusikalischen Veranstaltungen der heimischen Pianistin Ellen Saatweber-Schlieper und des Streichquartetts erfreuten sich gleichfalls guten Gelingens und lebhafter Teilnahme.

Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Das sechste Nikisch-Konzert begann mit Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", deren Schluß mit den jubelnden Trompetenfanfaren, da doch alles in freudigem Aufschwunge vorwärtsdrängt, merkwürdigerweise im Tempo erlahmte. Fein ausgearbeitet wurde das geistvolle Scherzo „Der Zauberlehrling" von Dukas dargeboten; zum Schluß gab es wieder eine Symphonie von Tschaikowsky (f-moll, op. 24) zu hören. Ysaye spielte mit dem ihm eigenen süßen Tone die Violinkonzerte von Vivaldi (g-moll) und Vieuxtemps (d-moll). — Prof. Francesco Paolo Neglia dirigierte an der Spitze des Blüthner-Orchesters Beethovens zweite Leonoren-Ouvertüre, die Symphonie von Hermann Goetz, ein freundliches, liebenswürdiges Werk ohne hervorragende Eigenart, und eine mehrsätzige Suite von Enrico Bossi, ziemlich geräuschvolle Unterhaltungsmusik, die in ihrem ganzen Grundton gegen die anderen Stücke des Programms recht unvorteilhaft abstach. Maria Carreras spielte Chopin's Klavierkonzert in e-moll mit glücklichem Gelingen. Der Dirigent führte den Taktstock sicher und geschickt. — An der Spitze der Philharmoniker dirigierte Felix Mottl die symphonische Dichtung „Der Sturm" von Tschaikowsky, Schuberts Unvollendete und zum Schluß Liszts „Mazeppa". Dazwischen spielte Godowsky die beiden Klavierkonzerte von Chopin mit glänzender, nie versagender technischer Bravour und weichem, süßem Ton in den kantabilen Partieen. E. E. Taubert

Eine sehr verdienstvolle Tat war die Aufführung der Verdi'schen „Totenmesse" durch den mit der Gesellschaft der Musikfreunde verschmolzenen Sternschen Gesangverein. Wie Oskar Fried sich damit abfand, war höchst achtbar, ja sogar sehr erfreulich; man merkte es, wie sehr Verdi's Schöpfung ihn begeistert hatte. Die Leistung des Philharmonischen Orchesters befriedigte im höchsten Maße, erheblich dagegen zurück stand der Chor. Ziemlich glücklich war man in der Wahl der Solisten gewesen. In erster Linie ist die Altistin Else Schünemann zu nennen, die mit feinstem künstlerischen Geschmack ihre vortrefflich geschulten herrlichen Stimmittel verwendet. Auch der quellende voluminöse Sopran von Tilly Cahnbley-Hinken kam sehr gut zur Geltung, doch war die Intonation nicht immer ohne Tadel. Dem Tenor Hans Rüdigers wäre etwas mehr Wärme im Vortrag und mehr Schmelz von Vorteil. Der Bassist J. von Raatz-Brockmann erwies sich auch im Oratoriengesang als ein sehr beachtenswerter Künstler. — In dem dritten Konzert der Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle konnte man sich aller kritischen Bedenken entschlagen; gleich die erste Programmnummer, Mozarts einzig schönes, leider auch einzig gebliebenes Quintett für Klavier und Blasinstrumente, fand eine geradezu ideale Wiedergabe durch Robert Kahn, Fritz Flemming, Leonhard Kohl, Gütter und Rembt. Beethovens Serenade für Flöte, Violine und Viola (Prill, Gülzow und Freund) rief hellstes Entzücken hervor. Den Schluß machte Schuberts immer gern gehörtes sogenanntes Forellen-Quintett. — Der erste populäre Kammermusik-Abend des Trio Ernst von Dohnányi, Henri Marteau und Hugo Becker brachte wahrhaft erschöpfende, in Klangschönheit schwelgende Wiedergaben des Brahmsschen C-dur Trio, der A-dur Sonate für Violoncell und Klavier von Beethoven und des Es-dur Trio von Schubert. — Im dritten Konzert des Russischen Trio erspielte sich der Violoncellist Joseph Preß mit der C-dur Suite von Bach ganz besonderen Beifall; verdienstvoll war die Vorführung des Schumannschen d-moll-,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

begeisternd die des Tschaikowsky'schen Trio. — Eine würdige Gedächtnisfeier für ihren im Alter von 51 Jahren allzufrüh der Kunst entrissenen Führer veranstalteten die übriggebliebenen Mitglieder des Halir-Quartetts Exner, Adolf Müller und Dechert unter Zuziehung von Georg Schumann, der mit dem Verstorbenen und Dechert bekanntlich ein sehr geschätztes Trio gehabt hatte. Mitglieder der Singakademie sangen die ergreifende Bachsche Kantate „O Jesu Christ, meines Lebens Licht", bei der die begleitenden Blasinstrumente sich leidlich aus der Affäre zogen. Darauf hielt Schumann eine sehr gelungene Ansprache, in der er Halir als Künstler und als Menschen würdigte. Auch ich habe den Verblichenen lange Zeit für den würdigsten Nachfolger Joachims gehalten; wenn er in den letzten Jahren nicht mehr ganz auf der Höhe gestanden hat, so lag dies unstreitig daran, daß das Leiden, das seinen Tod schließlich herbeigeführt hat, ihn schon gequält hatte. Ich konnte es auch verstehen, daß der Redner seinem Freunde zuliebe am Schluß auf die in Berlin leider bemerkbare Überschätzung der ausländischen Künstler zu sprechen kam, muß aber doch bemerken, daß auch Halir von Haus aus kein Deutscher gewesen ist, wenngleich er sich als solcher durch Änderung seines tschechischen Namens ja längst bekannt hatte. Beethovens Elegischer Gesang beschloß die eigentliche Feier; zur Aufführung gelangte dann noch Mozarts Streichtrio mit Weglassung des einen Menuetts und des Variationensatzes, sowie das Brahmssche c-moll Klavierquartett. — Auserlesene Genüsse bot wieder das Brüsseler Quartett. Haydns D-dur op. 76 mit dem berühmten Largo, das Brahmssche B-dur und Beethovens B-dur op. 18 fanden eine ideale Wiedergabe; besonders an die unvergleichlich schön gespielte Koda des Brahmsschen Scherzo wird man sich noch lange erinnern. — In hohem Grade anerkennungswert sind auch die Leistungen des Sevčik-Quartetts; die Herren haben das ältere Böhmische Quartett beinahe überholt. Sie brachten diesmal das von diesem 1895 eingeführte Quartett ihres in Deutschland wenig bekannt gewordenen Landsmannes Karel Bendl op. 119 in Erinnerung, ein Werk, das mitunter recht orchestral klingt und ziemlich homophon gehalten ist, aber besonders gelungene Mittelsätze enthält und überhaupt durch Frische der Erfindung fesselt. Mit Paul Goldschmidt, dem trefflichen Pianisten, spielten sie des weiteren César Franck's vielfach doch recht eigenartiges Quintett und zum Schluß Haydns sogenanntes „Lerchenquartett" — Das Holländische Trio bot eine fein durchgearbeitete klangschöne Wiedergabe von Schuberts B-dur Trio; der Löwenanteil des Abends fiel aber dem Blüthner-Orchester oder vielmehr dem wieder zum Dirigenten bestellten höchst temperamentvollen Georg Schneevoigt zu, der die D-dur Symphonie von Brahms und die Dukassche symphonische Dichtung „Der Zauberlehrling" (die auf dem Programm ohne diesen Namen nur als Scherzo angeführt war!) prächtig herausbrachte. Sehr viel Beifall errang noch Henri Petri mit dem höchst stilvoll und sauber gespielten siebenten Konzert von Spohr; besonders das Adagio war eine imponierende Leistung. — Der junge Bratschist des Marteau-Quartetts Hugo Birkigt ließ sich mit Begleitung des von seinem Lehrer Marteau geleiteten Blüthner-Orchesters als Geiger hören; obwohl er im Brahmsschen Konzert durch das Springen der E-Saite ziemlich außer Fassung kam, erhielt ich doch einen günstigen Eindruck von seinen Fähigkeiten, zumal er im c-moll Konzert von Jaques-Dalcroze sich möglichst zu rehabilitieren suchte. Sicherlich hätte er besser getan, nicht auswendig zu spielen. — Dies gilt auch von Julian Pulikowski, der mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Ferdinand Neißer konzertierte und sichtlich unter Lampenfieber litt. Auch er mußte natürlich das Brahmssche Konzert, ohne das jetzt kein Geiger mehr auszukommen scheint, spielen; besser lag ihm jedenfalls Lalo' „Spanische Symphonie". Wilhelm Altmann

Daß eine in jeder Hinsicht unreife Pianistin, wie Enid Brandt, sich an Beethovens „Appassionata" wagt, ist schwer zu rügen. — Dagegen erwies sich Vera Brock als eine schon weit vorgeschrittene Kunstaspirantin. Wohl ist ihr Anschlag etwas hart, auch die Auffassung, z. B. des Chopin'schen Trauermarsches, zu Einwänden herausfordernd, aber im allgemeinen läßt sich ernstes Streben nach dem Höchsten leicht erkennen. — Hans Solty ist technisch fertig, auch geistig. Ich glaube nicht, daß sein rein mechanisches Spiel jemals seelisch belebter, subjektiver werden wird. Von innerer Anteilnahme verrät sich nicht die geringste Spur. — Noch schärfer ist das bezüglich des Violinisten Henry Seiffert zu betonen. Er hat aber seinen Ton gut gepflegt und hat einen sehr korrekten Strich. Am meisten bewunderte ich den Klavierbegleiter S. Herz, der die Anhäufung von Takt- und Rhythmuslosigkeit in einer Passacaglia von Händel-Thomson entwirren konnte. Im selben Konzert trat die Sopranistin Helene Passow-Vogt auf, die eine zwar kleine, aber ganz angenehme Stimme besitzt. Im Vortrage gelingen ihr Lieder einfacherer Art besser, als dramatisch gefärbte. — Gerade umgekehrt verhält es sich bei Emmy von Linsingen, deren großer Sopran eigentlich nur für sehr dramatische Gesänge sich eignet. Leider hält das Vortragstalent der Sängerin nicht Schritt mit der Stimme. Was sie bietet, ist mühsam einstudiert, nach echtem Empfinden forscht man umsonst. Dem anspruchsvollen Programm, das aus Werken von Bruch, Wagner und R. Strauß bestand, war die Konzertgeberin keineswegs gewachsen. Desto erfreulicher war die Bekanntschaft mit dem Cellisten Gerald Maas, der fraglos erstklassige künstlerische Qualitäten besitzt. Das Konzert von Saint-Saëns hört man selten so poetisch vortragen. Auch im Konzert von Volkmann zeigte sich der Künstler von vorteilhaftester Seite. Arthur Laser

Alfred Hoehn spielt mit starker Intensität und innerer Kultur. Man merkt, wie er weiß, was not tut, und wie er alles unmittelbar empfindet: die Grundlage zum echten Künstler. Da er technisch bereits zu den Besten zählt, kleine Zufälligkeiten noch abgerechnet, ist weiter auf ihn zu achten und zu hoffen. Die Händel-Variationen gab er ausgezeichnet, die Schumannsche Phantasie mindestens sehr gut. Ein wenig mehr Stärke könnte man seinen rechten Außenfingern wohl noch wünschen. — Auch Frieda

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kwast-Hodapp hinterließ in ihrem zweiten Konzert einen vorzüglichen Eindruck. Ich bekenne, über sie hierdurch teilweise anderer Meinung geworden zu sein. Zwar: diese Spielart ist mir unsympathisch, weil ihr das letzte an Ausdruck versagt bleiben muß. Aber es ist erstaunlich, wie schön die Künstlerin trotzdem den Ton im Piano zu behandeln weiß. Die Paganini-Variationen, mit Auslassungen (!) gespielt, mißrieten noch teilweise, die Hammerklaviersonate aber wurde zum imponierenden Dokument innerer Herrschaft über den Stoff. Die B-dur Sonate, op. 107, von Reger half unser wohl heute unerreichter Klarinettenmeister Oscar Schubert vortragen: ein tonschönes Zusammenspiel idealster Art. — Therese und Artur Schnabel sind zwei in sich gefestete Künstler, genug bekannt, um diesmal zu konstatieren, daß ihr Schubert-Abend vorwiegend ein Genuß war. — Bleiben mir noch Lieder von Wladimir Metzl zu erwähnen, die dieser durch Alexander Heinemann und Aline Sanden vortragen ließ, er selbst ein sehr feiner Begleiter. Ohne Zweifel kann Metzl etwas, und er empfindet auch stets richtig. Gut gerundet, sauber gearbeitet, wohlklingend, sangbar und melodisch waren alle diese 21 Lieder. Aber nur die musikalisch ernster angefaßten verdienen weiteres Interesse, darunter: „Im Kahn", „Fern von dir" und „Schlaflied für Miriam". In ihnen erfreut manche gute Wendung, wie die Vornehmheit des Gefüges. In den meisten anderen Liedern wird Metzl flacher in der Melodik und unselbständiger im gedanklichen und baulichen Rüstzeug. Er möge sich hüten, dieser Richtung weiter zu huldigen, und sich lieber mehr der anderen, in jenen erstgenannten Liedern eingeschlagenen, zuwenden. Alfred Schattmann

Georg Gundlach zeigte, ohne den Beweis für eine ausgesprochen pianistisch-virtuose Begabung zu erbringen, ohne die das Spiel in der Öffentlichkeit nie von größerem Erfolg begleitet sein kann, daß er ein ernster, vorwiegend gesund empfindender Musiker ist, den freilich das begreifliche Streben nach markanter Fassung der vorgetragenen Werke hin und wieder bereits dazu verführt, sein natürliches Empfinden preiszugeben. — Rudolf Ganz ist ein großer Techniker und hat alles, was zum Erfolg beim Publikum nötig ist, in reichstem Maße. Aber er hat noch mehr und Besseres, nämlich eine große rhythmische Feinfühligkeit, die ihn — eine Ausnahme unter unseren jüngeren Spielern — befähigt, selbst Beethoven in hohem Grade befriedigend zu interpretieren. — Das Quartett der Herren Dessau, Gehwald, Köneke, Espenhahn spielte je ein Werk Beethovens und Haydns, und als Novität Paul Juons Rhapsodie op. 37 (als Klavierquartett gesetzt) mit dem Komponisten am Flügel. Das Werk macht trotz seiner rhythmischen Gesuchtheiten, die sich in der Bevorzugung der fünf- und siebenzeitigen Taktordnung, sowie in sehr häufigem Taktwechsel zu erkennen geben, einen nicht unsympathischen Eindruck. Es wirkt wie eine gut gelungene Improvisation eines phantasievollen Musikers, aber nicht wie ein architektonisch durchdachtes Werk. — Wenn auch Otto Schwendys Gesangsleistung technisch und im Vortrag noch recht viel zu wünschen übrig läßt, so möchte ich dennoch sagen, daß dieser Sänger, der sicher noch sehr entwickelungsfähig ist, bei ernster Arbeit an sich selbst noch Gutes wird leisten können. Er hat ein schönes Stimmaterial und sichtliche Befähigung zum Vortrage von Balladen. Sein Programm gestaltete er durch Aufnahme selten zu hörender, interessanter Lieder von Weber und von Terzetten von Mozart sehr anregend. Hermann Wetzel

Johanna Thamm bewies an ihrem Klavierabend, daß sie fleißig studiert hat. Fehlt ihr auch, wie es sich namentlich in der cis-moll Sonate von Beethoven zeigte, persönliches Erfassen, so muß man doch ihr rhythmisches Gefühl und ihre Leichtigkeit loben. — Hedwig Schmitz-Schweicker spricht mit ihrem leichten, gut geschulten Mezzosopran und ihrem natürlichen, intelligenten Vortrag sehr an. Das Vibrieren stört zuweilen. Verdienstvoll war die Wahl von vier schönen Liedern des mir bisher unbekannt gewesenen Komponisten Schoeck. Ganz vorzüglich war auch die Begleitung von Robert Forster-Larrinaga. — Fanny Federhof-Möller, eine etwas nordisch-robust angelegte Persönlichkeit (Sopranistin) mit großem Material, nicht ohne Geist, aber im ganzen unerfreulich infolge der Stimmhärte und der gewaltsamen Wiedergabe. — Günther Freudenberg muß ernstlich geraten werden, ein Experiment, wie das an seinem letzten Klavierabend vorgenommene, nämlich den Vortrag der Hammerklaviersonate von Beethoven, künftig zu seinem größten Vorteile zu unterlassen. Hoffentlich erzählt ihm ein guter Freund, wie alle Leute vor diesem Beethoven zu Chinesen wurden und sich völlig ratlos gebärdeten. Was ist Technik in großen Werken? Nichts. Da ist die Seele alles; wer sich da vergreift, vergreift sich am Heiligsten. — Hilde Ellger versteht es, ihre ausgezeichnete umfangreiche Altstimme mit Geschick auf dem Konzertpodium zu verwerten. Ihr Vortrag ist etwas zu bewußt. — Charlotte Rehfeld, ein Mezzosopran von nicht üblem Klang — namentlich in der Mittellage — singt wie für ein Familienpublikum: gute, liebe Lieder, aus guter alter Zeit, mit „innigem" Gefühl und viel, viel Anstrengung. Sie detoniert, spricht schlecht aus — und wird hoffentlich in der Provinz mit modernen Liedern wie denen von R. J. Eichberg noch manchen erfreuen. Arno Nadel

Elsa Sant sollte vor allem darauf bedacht sein, die störenden Mängel in der Tonbildung zu beseitigen; sie ist hierzu um so mehr verpflichtet, als ihre Stimme sonst gut ist und auch ihr Vortrag angenehm berührt. — Marie Berg veranstaltete einen Internationalen Volksliederabend, an dem sie außer alten geistlichen Gesängen und einigen deutschen Liedern hauptsächlich Volkslieder fremder Nationen zu Gehör brachte. Die Leistungen der Sängerin sind ziemlich allgemein bekannt, das Interesse wandte sich daher mehr den meist unbekannten Liedern zu. Die japanischen Volkslieder wurden mit starkem Beifall aufgenommen, ein Negerlied mußte sogar wiederholt werden, während die ostafrikanischen Lieder etwas unbehagliche Gefühle hervorriefen. Die anderen Lieder waren zum größten Teil schon bekannt; die Sängerin war an diesem Abend gut bei Stimme, ganz hervorragend gelangen ihr wieder die hohen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kopftöne. — Elisabeth Ohlhoff hat seit ihrem letzten Auftreten außerordentliche Fortschritte gemacht. Die Stimme hat an Fülle noch zugenommen und ihr Vortrag in jeder Beziehung gewonnen; ich möchte ihr nur noch raten, die hohen Töne mit mehr Vorsicht zu gebrauchen und auf die Aussprache einiger Vokale, besonders des i in höheren Lagen, zu achten.

Max Vogel

Der angenehme Eindruck, den das erste Auftreten des jungen Geigers Herbert Dittler hinterließ, fand diesmal eine schöne und eindringliche Bestätigung. Mag bei ihm nicht alles fertig und vollkommen geraten, sein musikalischer Sinn wird ihm schon den rechten Weg zu den Höhen der Kunst weisen. Der mitwirkende Pianist Louis J. Cornell ist nicht unbegabt und in der Bewertung mit seinem Partner auf annähernd gleicher Stufe stehend. — Die „Multiplizität der Ereignisse“ ist eine merkwürdige, nicht geklärte Erscheinung. Auf welchem Programme stünde gegenwärtig nicht die f-moll Sonate von Brahms! Ich habe sie in den letzten Wochen zum Überdruß anhören müssen. Selbst wenn sie, wie von Helena von Lopuska, im ganzen achtenswert gespielt wird, muß der Eindruck dieses gewaltigen Werkes durch die aufdringlich-häufige Wiederholung Schaden leiden. Überhaupt die Programme — insbesondere die Klavierprogramme — mit dem unerträglichen Einerlei! Das gibt ein Kapitel für sich — und sicher kein ruhmreiches! Übrigens trat die noch sehr junge Dame auch mit einigen eigenen Kompositionen auf den Plan. Mit wenig Erfolg, da die Stücke ohne Rückgrat und jegliche Konturen ganz ohne Eindruck vorbeizogen. — Viel Anregung brachte der Klavierabend Marie Dubois'. Hier bot sich die seltene und reizvolle Gelegenheit, eine große Reihe französischer, meist unbekannter Klavierkompositionen zu hören. Die ausgezeichnete Pianistin besitzt in Frankreich einen berechtigten Ruf und hat sich die Propaganda für französische Musik zur Aufgabe gemacht. Alle diese aparten Sachen aus alter und neuer Zeit wurden mit jener Delikatesse wiedergegeben, die eine conditio sine qua non für diese Kunstgattung ist. Und so darf jener Abend als willkommene Abwechselung, mehr noch als Gewinn gelobt und gewürdigt werden. — Sehr erfolgreich verlief das Konzert Irene von Brennerbergs, die mit feinem Verständnis das a-moll Konzert von Spohr als Hauptstück vortrug. Als Sängerin von Geschmack und Mitteln beteiligte sich Therese Funck mit Liedern von Brahms, Schillings, Reger und Weingartner. — Vor vollem Hause und beifallsfreudigem Auditorium spielte sich der zweite Abonnementsabend der Zajic-Grünfeld-Vereinigung ab. Wir kennen die Leistungen der Mitwirkenden und schätzen den zu Gast geladenen Alfred Grünfeld als virtuosen Künstler. Ein reizvolles und liebenswürdiges Intermezzo bereitete Elisabeth Ohlhoff, die mit ihrem feinen und gut klingenden Sopran ein paar Schubert-Lieder wunderhübsch sang. — Edouard Risler schien letzthin keinen guten Tag gehabt zu haben. Er ging mit dem Pedalgebrauch gar zu verschwenderisch um, worunter beispielsweise der zweite Satz der Schumann-Phantasie erheblich litt. Es war da stellenweise die melodische Linie ganz undeutlich, und die vertrackten synkopischen Stellen waren aus dem Getöse heraus gar nicht zu verstehen. R. von Warlich sang die „Dichterliebe“ und Balladen von Schumann, versagte jedoch infolge geringen gesanglichen Könnens.

Gustav Kanth

Die treffliche Julia Culp und der weniger bedeutende Pianist Joh. Wißmann traten für zwei Jungrussen, Balakirew und Liapunow, ein. Leider mit nur geringem Erfolg. Denn Liapunow vermag uns überhaupt nicht zu interessieren und Balakirew höchstens durch die geschickte, bisweilen auch eigenartige Faktur seiner Werke. Erstaunlich bleibt nur, wie sich die Jungrussen von der deutschen Musik beeinflussen lassen; die Tendenzen der so kraftvoll einsetzenden alten Schule (Rimsky-Korssakoff) scheinen vergessen zu sein. Auf diesem Wege ist weiterhin von ihnen für die allgemeine musikalische Entwickelung nichts mehr zu erhoffen. — George A. Walter hatte mit seinem Novitätenabend mehr Glück. Nicht nur, weil er des Grüblers Ansorge eigenartig-schwermütige, fast selbstquälerische Tonsprache („Weidenwald“), die nur wenige in ihrer ganzen Größe mitzuempfinden vermögen, erklingen ließ, sondern auch darum, weil er uns charaktervolle Lieder von G. Vollerthun und von Volkmar Andreae treffliche, z. T. sogar künstlerisch wertvolle Lieder vermittelte. Walter zeigte sich wieder als der prächtige Musiker und Künstler, den wir schon lange schätzen, wenngleich er als Komponist vorderhand noch nichts Eigenes zu bieten weiß. — Eine schöne Weiterentwickelung konnte man bei der Sängerin Vally Fredrich-Höttges feststellen. Hier paart sich — von einigen Mängeln der stimmlichen Kultur abgesehen — ein schön timbriertes, kraftvolles Alt-Organ mit einer ebenso feinen als in die Tiefe gehenden Vortragskunst. Es war wirklich eine Freude, ihren Liedervorträgen zu lauschen. — Weniger genußreich verlief das Konzert von Emmy Mohr (Gesang) und Harriet Solly (Violine). Die Sängerin hat trotz guter Anlagen für die Ausbildung ihrer Stimme fast nichts getan, und Harriet Solly muß erst die nötige technische Reife zu erlangen suchen, ehe sie sich wieder vorstellen darf. Blieben somit die Klavierbegleitung Arthur Heylands und die Lieder seiner Komposition zu erwähnen. Nun, eine Persönlichkeit offenbart sich in diesen Gesängen nicht, aber vielleicht darf man aus einigen gelungenen Partieen auf eine künftige Entwickelung seines Talents hoffen. — Bei Bronislaw Huberman eint sich beides: eine gediegene und glänzende Technik und ein innerlicher, echt musikalischer Vortrag, zu einem trefflichen Gesamtbild. Mag er nun Mozart, Bach, Beethoven oder das klangvoll und dankbar geschriebene Violinkonzert von Hermann Goetz spielen, stets steht man in dem Bann dieser prächtigen und überzeugenden Interpretationskunst.

Georg Schünemann

Marguerite Melville ist eine Klavierspielerin, der einstweilen noch die Fähigkeit fehlt, plastisch zu gestalten. Sie spielt zwar mit Temperament, aber unrhythmisch und ohne höhere geistige Empfindung. Außerdem ist die Fingertechnik für polyphones Spiel nicht entwickelt und die linke Hand häufig zu stark. — Margherita Rossi's Leistungen entsprachen nicht den An-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

forderungen, die man an die Darstellung des Brahms-Konzertes zu stellen berechtigt ist. Das kleine silberne Tönchen ihrer Violine verschwand oft ganz in den Fluten des von Fritz Rückward geleiteten Blüthner-Orchesters. Außerdem fehlte dem Ganzen jeder höhere Schwung.

Max Burkhardt

BREMEN: Die hohe Gunst, die Ernst Wendel sich in der kurzen Zeit seines Hierseins bei uns errungen hat, ist durch die Aufführungen der letzten Monate noch wesentlich befestigt und gesteigert worden. Insbesondere gilt dies von einer ebenso stilgerechten, wie stimmungsvollen Wiedergabe des Bachschen „Weihnachtsoratoriums" (Kantate 1–3), bei der als Solisten Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi, Felix Senius und Rudolf Moest mitwirkten, und vielleicht noch mehr von einer entzückenden Vorführung der Pastoralsymphonie, der sich die große Leonoren-Ouvertüre und die zu „Coriolan" würdig anschlossen. Als Einzelkräfte brachte die Philharmonie außerdem den ausgezeichneten Cellisten Pablo Casals mit dem Konzerte von Dvořák, Edouard Risler mit Beethovens c-moll und Frieda Hempel als vorzügliche Vertreterin einer leichter geschürzten, aber doch sehr vornehmen Muse, der man das Bürgerrecht auch in den ersten Konzerten gewiß nicht streitig machen darf. Eine nicht gerade stürmische, aber doch freundliche Aufnahme fand Bruckners hier als Neuheit gebrachte „Siebente". — Die auf erfreulicher Höhe stehende Philharmonische Kammermusik (Herren Kolkmeyer, Plate, van der Bruyn, Ettelt und Bromberger) machte uns mit Regers Es-dur Quartett sowie mit Pfitzners C-dur Quintett bekannt, Werken, denen die verdiente Hochachtung voll gezollt wurde.

Gustav Kißling

BRÜNN: Die Saison wurde mit einem vom hiesigen Theaterkonzertmeister A. Macudzinski veranstalteten Max Reger-Abend eröffnet, der dem Komponisten sowie den übrigen Mitwirkenden (Herren Frotzler und Eckert) einen großen künstlerischen Erfolg brachte. — Weder der „Musikverein" noch die „Philharmoniker" haben sich mit bemerkenswerten Novitäten eingestellt. — Der „Männergesangverein" hat in R. Wickenhaußer einen vortrefflichen Dirigenten gefunden. — Von hervorragenden Künstlern erschienen u. a. Huberman, Burmester, Backhaus, Felix v. Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne, das Brüsseler Quartett und Jan Kubelik.

S. Ehrenstein

DARMSTADT: Die Weihnachtszeit wurde würdig eingeleitet durch eine stimmungsvolle Aufführung von Händels „Messias", die den Musikverein auf der vollen Höhe seiner Tradition zeigte. Aus dem Solistenquartett ragten Sophie Schmidt-Illing, die Gattin unseres neuen Hofkonzertmeisters, die für eine erkrankte Kollegin rasch eingesprungen war und sich mit der ausgezeichnet durchgeführten Sopranpartie hier aufs glänzendste einführte, sowie Alfred Stephani, der Bassist unserer Hofoper, hervor, der sich mehr und mehr zu einem Oratoriensänger ersten Ranges entwickelt. Er verhalf auch zwei Orgelkonzerten, die der Leipziger Orgelmeister Karl Straube mit bedeutendem Erfolg in der Stadtkirche veranstaltete, zu erhöhtem Genuß; Bach und Reger beherrschten hier das Programm. Sonst stand jetzt zur Abwechslung einmal Johannes Brahms im Vordergrund, dem ein Brahms-Abend des Berliner Vokalquartetts im Richard-Wagner-Verein gewidmet war, und dessen „Ernste Gesänge", ganz besonders aber seine „Vierte", durch die Hofkapelle unter Willem de Haans Leitung vortrefflich vorgetragen (es war erst die zweite Aufführung des Werkes in Darmstadt!), einen starken Eindruck machten. Als Sänger traten außer den Genannten Hedwig Fahr, Gertrud Geyersbach, Eva Leßmann, Agnes Leydhecker, Iduna Walter-Choinanus, Richard Fischer und Theodor Heß van der Wyk, pianistisch Karl Friedberg recht erfolgreich auf

H. Sonne

DRESDEN: Infolge der weihnachtlichen Pause sind nur wenige Veranstaltungen zu verzeichnen. In erster Linie ein Liederabend von Lilli Lehmann, der indes infolge der unvorteilhaften Auswahl der Gesänge und fühlbarer stimmlicher Schwächen nicht ganz so genußreich verlief, wie man das seit Jahren gewöhnt ist; selbstverständlich blieb die reife Kunst dieser seltenen Meisterin immer noch in vielen Einzelheiten zu bewundern. — Als Klaviervirtuos von beträchtlicher Technik und eigenartiger Pedalanwendung (er hat sich durch Beben des Fußes eine Art von Pedalvibrato zurechtgemacht, das allerdings durch allzuhäufigen Gebrauch an Wirkung verliert) stellte sich Artur Reinhold vor, doch fehlt es seinem Vortrag noch an eigener Persönlichkeit. — Viktor Porths wohlgebildeter Bariton und Rudolf Zwintschers großes pianistisches Talent gelangten an einem Abend zu schönen Erfolgen. — Hans Neumann erwies sich als ein Geigenkünstler, der ebenso durch Schönheit und Tragfähigkeit des Tones wie durch poesievollen Vortrag sich weit über das landläufige Maß erhebt. — In Bertrand Roths Musiksalon erzielten mehrere Kompositionen von Johannes Smith lebhaften Erfolg. Besonders ein Streichquartett, das durch weiche Melodik und aparte Klangwirkungen sich auszeichnet, eine vom Komponisten selbst gespielte Suite für Cello allein und einige heitere Lieder zu plattdeutschen Texten, die Luise Ottermann vortrefflich sang, verdienen hervorgehoben zu werden.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Das dritte Abonnementskonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft vermittelte die Bekanntschaft mit einem Werke, das man den bedeutendsten musikalischen Erscheinungen der Gegenwart zuzählen kann: „Eine Messe des Lebens" von Frederick Delius. Es war die erste vollständige Aufführung in Deutschland. Im Gegensatz zu den Totenmessen, den Requien, nannte der Komponist sein Werk „Eine Messe des Lebens", deren Text aus von F. Cassirer aus Nietzsches „Also sprach Zarathustra" zusammengestellten Worten besteht. Man mag gegen die Wahl des Textes sagen, was man will, man wird zugeben müssen, daß die Zarathustradichtung hohen Schwung besitzt und die ausgewählten Bruchstücke dem Tondichter eine vorzügliche Unterlage für eine Reihe musikalischer Stimmungsbilder boten. Und daß Delius ein Meister der Stimmungsmalerei ist, hat er bereits in seinen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

symphonischen Dichtungen „Paris“ und „Appalachia“ und in seiner Oper „Coanga“, die seinerzeit im hiesigen Stadttheater zur Aufführung gelangte, gezeigt. Es sind ganz eigenartige Farben, die er zu diesem Zwecke auf seiner Orchesterpalette hat, ganz wundervolle Töne, die ihm zur Wiedergabe von Naturstimmungen zur Verfügung stehen. Daß es bei einem „Modernen“ wie Delius auch nicht ohne harmonisch komplizierte Stücke, Disharmonieen, ja Verschrobenheiten abgeht, bedingte auch schon der Text. Zu den prachtvollsten Nummern und glücklichsten melodischen Eingebungen des Komponisten zählen wir den herrlichen Nachtchor des ersten Teils, die Abend- und Mittagsszene im zweiten Teil und den feierlich großartigen Schluß mit dem Mitternachtsglockenliede. Dr. Hans Haym hatte wahre Pionierarbeit für Delius verrichtet und sich dessen neuester Schöpfung mit bewundernswertem Eifer angenommen. Er hatte nicht nur durch Wort und Schrift in das Verständnis der Delius'schen Musik einzuführen sich bemüht, sondern auch auf die Einstudierung des schwierigen Werkes großen Fleiß verwandt, sodaß eine in allen Teilen bestgelungene Aufführung zustande kam. An dem Erfolge hatten außer dem Chor und dem bedeutend verstärkten städtischen Orchester die Solisten erheblichen Anteil: vor allem Emma Tester-Stuttgart (Sopran) und Meta Diestel-Stuttgart (Alt), aber auch Charles W. Clark-Paris (Bariton) und Dr. Matthäus Römer-Nürnberg (Tenor). Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Aus dem Dezember ist noch das erste Konzert des ausgezeichneten Lehrergesangvereins nachzuholen, das mit Lothar Kempters „Tod des Sardanapal“ (nach farbigen, dekorativen Textworten von M. R. v. Stern) eine gut gearbeitete, aber wenig eindringlich wirkende Neuheit für Männerchor, Baritonsolo (Adolf Müller) und Orchester bot. Im übrigen brachte das Konzert, unter der bewährten Leitung Maximilian Fleischs, die Brahmssche Altrhapsodie (mit Maria Philippi), Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern“ und Chöre aus Opern zu Gehör, die man gern einmal in tüchtig ausgefeilter Wiedergabe hörte, deren Wahl jedoch nur bewies, wie arm das Repertoire der ernsten, großen Männerchöre an gewichtigem Neuen ist. — Im letzten Museumskonzert brachte uns Mengelberg eine vollgültige Wiedergabe des Straußschen „Also sprach Zarathustra“, jenes universellen Tongedichtes, das uns stets als das beste und reichste Werk seines Schöpfers erschienen ist. Es war an die erste Stelle des Programms gesetzt, was vielen Besuchern nicht recht war. Zeitungspolemik zeigte das. Von ernsthaft-musikästhetischem Standpunkt könnte man lediglich dagegen protestieren, daß auf Strauß sogleich Mozart folgte und daß noch eine zweite massive Tondichtung — Tschaikowsky's „Francesca da Rimini“ — gespielt wurde. Jacques Thibaud vermehrte mit Konzerten von Mozart und — Lalo die stilistische Buntheit des Abends. Einheitlicher gab sich das letzte Sonntagskonzert unter Mengelbergs Leitung. Auch hier hörte man einen französischen Solisten, den ausgezeichneten Cortot, der — noch effektvoller — mit César Francks „Symphonischen Variationen“ und Solostücken von Friedemann Bach, Chopin und Liszt aufwartete. Hierzu war die dankbare, klanglich bedeutsame c-moll Symphonie von Saint-Saëns und eine brillant instrumentierte, doch inhaltlich wenig bedeutende und keineswegs eigenartige Balletsuite aus „Raymonda“ von Glazounow (Erstaufführung) gestellt worden, die trotz fesselnder und unterhaltender Einfälle quantitativ viel zu ausgiebig geraten ist. Die Ausführung ließ nichts zu wünschen übrig. — Paris hatte uns ferner Edouard Risler geschickt, dessen künstlerisch eminent anregendes Spiel leider nur wenig Hörer fand. — Bedeutungsvoll hob sich ferner aus der Masse kleinerer Konzerte ein zweiter Sonatenabend der Damen Minna Rode und Erika von Binzer mit Werken von Schubert, Thuille und Strauß, die trefflich glückten, der dritte Trio-Abend der Herren Rehberg, Davisson und Keiper mit Mozart, Schumann und Variationen für zwei Klaviere von Herzogenberg, die den Herren Rehberg und Franzen vorzüglich gelangen, sowie ein Klavierabend von Elisabeth Bleicher, die sich als technisch sattelfestes, musikalisch vielversprechendes Talent einführte. Theo Schäfer

HALLE a. S.: Im zweiten Kammermusik-Abend bescherten uns Franz Mikorey, Paul und Georg Wille Schuberts B-dur Klaviertrio, in dem sich Mikorey als gewandter und musikalischer Kammerspieler zeigte. Außerdem hörten wir noch Mozarts G-dur und Schumanns a-moll Quartett, an dem sich noch ein dritter Wille beteiligte, in gediegener Ausführung. — Außer Raoul v. Koczalski, der an seinem vierten Chopin-Abend die Mehrzahl der Programmnummern wundervoll nachdichtete, ließen Edouard Risler und Julius Klengel Beethovens Sonaten für Klavier und Violoncello in nahezu idealer Wiedergabe an uns vorüberziehen. Nur bei Klengel befriedigt nicht immer die Tongebung, die uns zuweilen etwas rauh anmutet. — Prachtvoll spielte Alice Ripper Brahms' Paganini-Studien, Schumanns „Carnaval“ und Liszts „Benediktion“ und E-dur Polonaise, während sie die „Wanderer“-Phantasie Schuberts im ersten und zweiten Satze nicht auf dieselbe Höhe zu rücken vermochte, die sie in den beiden letzten Sätzen erreichte. — An ihrer Kunst gemessen, erschien das Können von Oswald Keller-Leipzig doch noch recht unzureichend für die breite Öffentlichkeit. — Von den Chorvereinen veranstaltete die Robert Franz-Singakademie eine Aufführung von Brahms' „Deutschem Requiem“ und der Lehrer-Gesangverein ein a cappella-Konzert, in dem Lotte Sitt Godard's fragwürdiges Concert romantique mit Hans Sitt am Klavier vortrug. Beide Konzerte dirigierte Prof. O. Reubke.
Martin Frey

HAMBURG: Frieda Reher gab in Vereinigung mit dem Klingler-Quartett einen Kammermusik-Abend. Es wurde an diesem Abend reichlich objektiv und gelassen, ohne rechte Musizierfreudigkeit Musik gemacht. Das Berliner Quartett schien bei seinem ersten Auftreten in Hamburg nicht sonderlich günstig disponiert zu sein, und Frl. Reher wirkte mehr durch physische als durch psychische Kraft. — Einen glänzenden Erfolg, der zudem durchaus berechtigt war, holte sich bei ihrem ersten Auftreten die junge Sängerin Dora Moran. Sie ist

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein ganz ausgesprochenes Gesangstalent, eine Künstlerin, die mit wahrhaft verblüffender Technik die schwierigsten Probleme löst, die mit ihren Kopftönen von wahrhaft fabelhafter Virtuosität Lieder wie Schumanns „Mondnacht" zu unvergeßlichen Eindrücken emporhob. — Maria Freund hatte sich diesmal in der Wahl ihres Programms vergriffen. Ihrer differenzierten Empfindung, ihrem verschleierten Wesen liegen Schubertsche Lieder anscheinend doch weniger gut. — Im sechsten Philharmonischen Konzert, in dem es eine etwas nüchterne Aufführung der C-dur Symphonie von Schubert unter Carl Panzner gab, führte sich der junge Geiger Efrem Zimbalist mit dem Brahmsschen Konzert auf das vorteilhafteste hier ein.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Im vierten Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle (Boris Bruck) kam als Uraufführung Richard Metzdorffs symphonische Dichtung „Künstlers Erdenwallen" zu Gehör, ein geistvoll erdachtes, viele schöne Einzelzüge aufweisendes Werk, das allerdings im ersten und im letzten Satze unter einer gewissen Kurzatmigkeit des Aufbaus leidet. Viele Ansätze, die aber nicht recht weiter entwickelt werden. Als Solistin wirkte die Pianistin Alice Ripper mit. Im übrigen sind zu nennen: das zweite Lutter-Konzert — Mitwirkende Emma Koch, der treffliche Geiger Joan Manèn und die im Liedergesang wenig glückliche Altistin Marie Götze —, dann ein Duo-Abend des vorzüglichen Cellisten Sakom aus Hamburg und des ebenso tüchtigen Pianisten Hofmann aus Eutin, und Klavierabende von Télemaque Lambrino, Karl Friedberg, Thomas Fielden, einem talentierten Schüler Breithaupts, und von Marie Dubois, die mit ihrer außerordentlichen Technik und Bravour Aufsehen erregte. L. Wuthmann

KÖLN: Das sechste Gürzenichkonzert begann mit der deutschen Uraufführung des sogenannten Mysteriums „Die Kinder zu Bethlehem" für Soli, Kinderchor und Orchester, Dichtung von Gabriel Nigond, Musik von Gabriel Pierné. Nur ungern unterziehe ich mich, nachdem wir im vorigen Jahre desselben Komponisten schönen „Kinderkreuzzug" kennen gelernt haben, der kritischen Pflicht, die neue Arbeit als eine in wesentlichen Teilen verfehlte zu bezeichnen. Hauptschuld hat das nach Inhalt und Ton wenig erbauliche Textbuch, das uns schildert, wie, vom Sterne geführt, Hirtenkinder an die Krippe zum neugeborenen Heilandkinde ziehen, wo dann weiter die heilige Jungfrau, mit ihr zeitweilig zu gleichem Wortlaute verbunden, ein Ochse und ein Esel, sowie ein Erzähler zu Worte kommen und die drei Könige heranreiten. Wenn sich Ochs und Esel mit prophetischem Gemütseinschlag als Bewunderer des Christkindleins bezeigen, so muß das natürlich lächerlich wirken. Ganz abgesehen davon, fehlt es dem umfänglichen zweiteiligen, vielfach gekünstelt naiven Textbuche an wirklicher Poesie. Die ganze Art dieses stofflichen Vorwurfs war nicht danach, den Tonsetzer gedeihlich zu begeistern und zu einem wirklichen Mysterium die erforderliche Voraussetzung zu liefern. Es kam zu einer Stilmischung, die wohl des Komponisten vornehme Ausdrucksweise wie seine feine Satzkunst bewährt, aber im übrigen höchst unerquicklich anmutet, weil der musikalische Illustrierer eine passende Palette zu dem Texte nicht fand, ja kaum hätte finden können, und weil ihm mit Ausnahme etwa einiger stimmungsvoller Lyrik, wie sie die Gesänge des Sterns und der Jungfrau zeitweilig aufweisen, ein erfinderisches Sichausleben und halbwegs prägnantes Charakterisieren versagt waren. Die Kinderchöre zeigen Pierné wieder als gewandten Beherrscher dieses Gebiets. Das Ganze wirkte wenig erfreulich auf die Hörer. Über dreihundert Kinderstimmen standen im Dienste der von Fritz Steinbach mit hingebendster Mühewaltung vertretenen aussichtslosen Sache. Charlotte Dahmen sang in sehr distinguiertem Stile die Altpartie der Jungfrau, Emma Lindenberg setzte einen wohllautreichen Sopran für den Stern ein, dann aber machte sich selbst in ausgedehnter solistischer Aufgabe mehr Dilettantismus breit, als von Rechts wegen auf dem Gürzenichpodium zulässig ist. So konnte man sich über die sehr laue Aufnahme des Werkes nicht wundern. Arrigo Serato erspielte sich, hier erlösend wirkend, mit Mozarts Es-dur Konzert und Tommaso Vitali's Chaconne einen sehr starken Erfolg. Hans Pfitzners Ouvertüre „Das Christelflein" fand in sorgsamer Ausführung wohlgeneigte Ohren, und dann gab es noch eine Kinderkantate mit Orchester: „In die Welt hinein". Zu J. de Geyters sehr schwachem Texte hat der verstorbene Peter Benoit eine volkstümlich sein wollende, aber nur flache und trivial-ohrfällige Musik geschrieben. Abgesehen von der kaum verständlichen Wahl von Novitäten solcher Qualität soll ein so reichlicher Kindersegen nicht Gegenstand eines „erstklassigen" Konzerts sein. Paul Hiller

LEIPZIG: Dem althergebrachten Neujahrskonzerte im Gewandhause, das zwischen prächtigen Vorführungen von Webers „Euryanthe"-Ouvertüre und Schuberts C-dur Symphonie die hocherfreuliche Bekanntschaft mit dem sich an Tschaikowsky's D-dur Konzert und einer als Zugabe gespielten Bachschen Fuge für Solovioline bestens bewährenden Geiger Efrem Zimbalist vermittelt hatte, folgte als 13. Gewandhauskonzert eine wirksame Zueinanderstellung von Tschaikowsky's überlanger und eigentlich nur im ersten Satze wirklich wertvoller, durch Arthur Nikisch wie vor zwei Jahren so auch diesmal wieder ganz vorzüglich interpretierter „Manfred"-Symphonie, Chopin's von Alfred Hoehn feinsinnig-schön gespieltem e-moll Klavierkonzert, und — Liszts Ungarischer Rhapsodie in F (Hans von Bülow gewidmet), die als temperamentweckender, von Nikisch zündend geführter Kehraus bei einem großen Teile des Gewandhauspublikums den Sieg über alle „res severa" davontrug. — Im sechsten Philharmonischen Konzert nahm Hans Winderstein, unterstützt durch sein brav spielendes Orchester, die tapfer singende Anna Schabbel-Zoder und die sich redlich mühenden Herren Alfred Kase und Karl Schroth, mit einem die „Faust"-Ouvertüre, das „Parsifal"-Vorspiel und Fragmente aus „Parsifal" und aus dem „Ring des Nibelungen" darbietenden Wagner-Abend die in den siebenziger und achtziger Jahren üblich gewesene Konzertpropaganda für Wagnersche Kunst unnötiger-, aber doch sehr erfolgreicher-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

weise wieder auf. — Ein mitten zwischen Weihnachten und Neujahr hineingestellter Max Reger-Abend des Sevčik-Quartettes erfreute mehr als mit einigen durch Hildegard Börner und den Komponisten zum Vortrag gebrachten neuesten Liedern Regers mit der jungen böhmischen Künstler wahrhaft meisterlich klarer und schöner Darstellung des tieferen d-moll Streichquartettes op. 74 und des eingänglicheren Es-dur Streichquartettes op. 109. — Das Quartett Fitzner aus Wien leistete bei seinem hiesigen Debütieren mit Mozarts zweitem D-dur Quartett und Beethovens e-moll Quartett Tüchtiges und bemühte sich um die Einführung eines von Paul Graener komponierten Manuskript-Streichquartettes über das schwedische Volkslied „Spinn, spinn", das mit seiner aphoristischen Stimmungsmalerei nicht recht in das Kammermusik-Milieu hineinpassen wollte. — Eine schöne sonntägige Brahms-Andacht bereitete Fritz von Bose den vielen Gästen seiner dritten volkstümlichen Trio-Matinee, indem er mit der gediegenen Geigerin Pálma von Pászthory des Meisters d-moll Sonate op. 108, mit Frl. von Pászthory und dem trefflichen Gewandhaushornisten Arno Rudolph das wunderbare Horntrio op. 40, und dazwischen als Solo-Interpret einige von den Capriccios op. 76 und den Intermezzi op. 118 auf eindringlich-schöne Art zum Vortrag brachte. — Bruno Hinze-Reinhold spielte auch an seinem diesjährigen Klavierabend wieder feinsäuberlich und höchst zuverlässig, führte mit einer guten Schülerin die kunstreich-fesselnd gesetzte, sehr wirksame Passacaglia op. 81 für zwei Klaviere von Hugo Kaun erstmalig vor und bot als sonstige Früchte seines unermüdlichen Fleißes Grieg's Variationen-Ballade op. 24, einige über-reizende Klangimpressionismen von Debussy, einige für den Hausgebrauch geeignetere „Waldidyllen" von Mac Dowell und die f-moll Sonate von Brahms dar. — Rosa Schmith-Günther sang allerlei in allerlei Manier, und Paul Schmidt brachte mit seinen orgel- und orchesterähnlichen Vorträgen auf einem Meisterharmonium die Stuttgarter Harmoniumfabrik von Schiedmayer zu Ehren. — Die jugendliche Temperaments- und Gelenkigkeitsvirtuosin Ethel Leginska bot beim Wiedererscheinen ihr Bestes mit Glazounow's B-dur Sonate, Leschetitzkis Etude Héroique und Stücken von Ravel und Fauré.

Arthur Smolian

LEMBERG: Eine ganze Reihe erstklassiger Konzerte habe ich zu verzeichnen: Francillo Kaufmann (von der Wiener Hofoper), das Sevčik-Quartett (Smetana „Aus meinem Leben", Beethoven op. 74, d'Ambrosio op. 42), Kubelik, Busoni und das Holländische Trio (Scharwenka op. 112, Beethoven op. 97) brachte uns das rührige Galizische Konzertbureau M. Türk. Ebenso war das zweite Unternehmen (Krakauer Konzertdirektion J. M. Dropiowski) bemüht zu zeigen, daß seine Konzerte den anderen nicht nachstehen, und so hörten wir: Friedman (Chopin-Abend), Hekking, Thibaud, zweimal die Brüsseler (Beethoven op. 132, Debussy op. 10) und zweimal die Münchner Tonkünstler unter J. Lassalle (Leonore III., Brahms' Zweite, Schumanns Erste, Strauß' „Don Juan" und Karlowicz' „Wiederkehrende Wellen"). — Der Galizische Musikverein ehrte das Andenken Noskowskis durch Aufführung seiner symphonischen Ouvertüre „Die Steppe" (außerdem stand Bruckners Vierte auf dem Programm), und der Gesangverein „Lutnia" brachte Tinel's „Der Mohn" und Mendelssohns „Walpurgisnacht". — Waclaw Kochański errang einen ganz hübschen Erfolg, und sein Sonatenabend mit H. Melcer machte uns mit zwei neuen polnischen Violinsonaten (Paderewski a-moll, Stojowski G-dur) bekannt. — César Thomson spielte sehr schön, aber leider vor einem leeren Saale, während Marguerite Melville-Liszniewska mit ihrem Schumann-Brahms-Abend wohlverdienten Applaus erntete.

Alfred Plohn

LONDON: Die Royal Choral Society hat wieder einmal Händels „Messias" aufgeführt; die riesige Albert Hall war fast bis auf den letzten Platz gefüllt, und das Interesse des Publikums war ein so sichtliches, daß man empfinden konnte, wie sehr Händel dem englischen Volke ans Herz gewachsen ist; andererseits spielt auch der tiefreligiöse Zug breiterer Schichten Englands hierbei eine große Rolle, und die Anhänglichkeit an das Buch der Bücher läßt eine „Messias"-Aufführung in England immer zu einem der hehrsten und ergreifendsten Gottesdienste werden. Die Wiedergabe selbst war tadellos. In Übereinstimmung mit der in letzter Zeit geübten Praxis wurde das Werk ohne Mozarts zusätzliche Begleitung gegeben. Sonst muß diese Praxis als ein Gewinn bezeichnet werden, aber in dem außergewöhnlich großen Raum klang die Händelsche Begleitung eigentlich etwas dünn, selbst in ihrer Verstärkung durch die Orgel. Von den Solisten wurde Agnes Nicholls, Lloyd Chandos, Gwladys Roberts und Watkin Mills durch reichen Beifall ausgezeichnet.

F. Wagner

MAINZ: Eine interessante Novität brachte das dritte Konzert der Liedertafel: „Das Lied vom Werden und Vergehen" von Willem de Haan, ein Chorwerk von stimmungsvoller Schönheit und prächtiger instrumentaler Einkleidung. Drei a cappella Gesänge von Cornelius und Hugo Wolfs „Elfenlied", „Feuerreiter" und „Italienische Serenade" vervollständigten das Programm, um dessen Ausführung sich Emilie Herzog-Berlin als Solistin besonders verdient machte. — Im fünften Symphoniekonzert wurde neben der c-moll Symphonie von Beethoven und Liszts „Tasso" das zweite Brandenburgische Konzert von Bach gespielt, und zwar — an Stelle des heute nicht mehr existierenden „Clarino" — mit Benutzung einer rekonstruierten „Bach-Trompete", die Werlé-Köln mit souveräner Fertigkeit meisterte. Solistin des Abends war Elisabeth Böhm-van Endert. Im sechsten Symphonieabend fesselte Paul Scheinpflugs Lustspiel-Ouvertüre, und Alfred Höhn fand mit dem Tschaikowsky-Konzert und der Schumannschen C-dur Phantasie lebhaften Beifall.

Edgar Classen

MÜNCHEN: Wir dürfen uns rühmen, zwei der besten, wo nicht gar die beiden ersten, Bruckner-Interpreten als Leiter unserer vornehmsten Konzertinstitute zu besitzen: Felix Mottl und Ferdinand Löwe. Nachdem uns Löwe schon gleich zu Beginn der Saison in Bruckners Dom geführt hatte, offenbarte uns

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mottl im dritten Konzert der Musikalischen Akademie, was er für die Verkündung des Evangeliums St. Antonii bedeutet; eine gewaltig einherschreitende und doch des Kleinsten in der Partitur liebevoll wartende Aufführung der fünften Symphonie ließ uns des Genius Bruckners froh werden. Wie um zu zeigen, daß er doch Brahms' nicht gar so unkundig sei, als wie ihn mancher verschreien möchte, bescherte er uns an demselben Abend mit Adrienne v. Kraus-Osborne als Solistin und dem Lehrergesangverein als Chor eine tiefgreifende Tonwerdung der sogenannten Alt-Rhapsodie. Das vierte Konzert der Akademie, das an Mottls Statt Franz Fischer mit Lust und Liebe dirigierte, brachte uns Kuriositäten: das Terzett Marzellinens, Jaquinos und Roccos, das Duett Leonorens und Marzellinens, sowie Florestans Arie aus der ersten Fassung von Beethovens „Leonore" („Fidelio"); den beiden ersten Stücken braucht man um ihres Unterganges willen keine Träne nachzuweisen, hingegen hat die glanzlos resignierte erste Fassung der Arie Florestans in dramatischem Sinne viel für sich. — Die Programme des Konzertvereins zeichnen sich dadurch aus, daß jedes ein neues zeitgenössisches Werk enthält. So lernten wir im Konzertverein die von Phantasie und tadelloser musikalischer Könnerschaft zeugenden Variationen über ein französisches Kinderlied von Walter Braunfels kennen, so auch Edward Elgars Symphonie in As-dur, die mir, außer durch ihren positiven musikalischen Wert namentlich in den Mittelsätzen, als Dokument fortschreitender Entwickelung der englischen Produktivität rühmenswert erschien, ferner Rudolf Siegels beim Essener Tonkünstlerfeste zuerst aufgeführte „Heroische Tondichtung", diese Probe eines aufs Ernste gerichteten Talentes, und endlich, neben Kloses bekanntem graziösen und meisterlich gearbeiteten „Elfenreigen", ein frisches und gesund musikalisches Scherzo „Gnomentanz" von Karl Bleyle. Alle diese neuen Sachen wurden gleich den Werken anerkannter Meister, in deren Gefolgschaft sie kamen, von Löwe mit der ihm eigenen Sorgfalt und großzügigen Gestaltung interpretiert. Von den Solisten der Konzertvereins-Konzerte Felix Berber, Raoul Pugno, Felix Senius und Ottilie Metzger hatte der hier zum ersten Male spielende französische Klaviermeister Pugno einen geradezu sensationellen Erfolg, und zwar mit dem außerordentlich verfeinerten Vortrage eines Mozartschen Konzertes. Senius war vorzüglich in der Ausführung des Tenorsolos in Liszts „Faust", welches Werk unter Löwes Leitung vom Konzertvereinsorchester ebenso glänzend, wie eindrucksstief gespielt wurde. Dieselbe unsterbliche Schöpfung Liszts war es einige Zeit vorher gewesen, die uns Siegmund v. Hausegger wieder einmal als Dirigenten bewundern ließ, als er sie zur Feier des 25jährigen Bestehens des Münchner Tonkünstlervereins mit demselben Orchester zu einer ihren ganzen poetischen Gehalt erschöpfenden Aufführung brachte. Die seltene Gelegenheit, Hausegger als nachschaffenden Künstler an der Arbeit zu sehen, bescherte uns zugleich eine neue Komposition Hermann Zilchers: ein Nachtstück für zwei Klaviere (von August Schmid-Lindner und Anna Langenhan trefflich gespielt), Streichorchester und Pauke, das, ob auch etwas spröde im Klange, musikalisch, vor allem harmonisch, fesselt; auch drei tiefe Innerlichkeit verratende und im Orchestralen berückende Orchestergesänge von Hausegger waren uns beschieden. — Der Lehrergesangverein erwarb sich das Verdienst, unter der Leitung seines ständigen Dirigenten Fritz Cortolezis im Verein mit der Musikalischen Akademie, Beethovens „Missa solemnis", die er vor zwei Wintern neu herausgebracht hatte, in einer, namentlich im Chorischen, sehr schönen Aufführung zu wiederholen. — Unsere zweite große Chorvereinigung, die von Ludwig Heß dirigierte Konzertgesellschaft für Chorgesang, gab, außer einer willkommenen Wiederholung des Weihnachtsoratoriums von Bach, einen interessanten Abend mit Einzelwerken; neben Hugo Wolfs „Elfenlied" und dem dämonischen „Feuerreiter" (dessen Vortrag die höchste Leistung des Chores bildete) und einigen Chören Schuberts, führte Heß eine neue, für Chor, Sopransolo und Orchester geschriebene und „Rhapsodie aus Faust" betitelte Komposition von Kurt von Wolff auf, was man auch dann als außerordentlich verdienstvoll loben muß, wenn man die mit fesselnden Einzelheiten ausgestattete Komposition nur mit Einschränkung anerkennen kann und, sie am großartigen Texte — einem Fragment der ersten Szene des zweiten Teiles aus „Faust" — messend, als zu klein geraten und nicht durchaus sinnentsprechend bezeichnen muß. Mientje Lauprecht-van Lammen, die holde Sängerin des Abends, sang außer den Soli in den Chorwerken zwei Orchesterlieder von Wolf, darunter das selten gehörte (seinem Inhalte nach übrigens eigentlich anti-orchestrale) „Mignon".

I. V.: Paul Ehlers

NÜRNBERG: Der Verein für klassischen Chorgesang (Leiter: Hans Dorner) brachte den „Messias" zu wohlgelungener Aufführung, und im Chorverein (Dirigent R. Manschedel) waren wieder sehr schön abgetönte alte a cappella-Chöre zu hören. — Frau v. Kraus-Osborne, die im Privatmusikverein Lieder von Schubert, Liszt, Hugo Wolf u. a. sang, fand begeisterten Beifall. — Das gleiche gilt von Frl. Oberst (Berlin), die im Philharmonischen Verein u. a. die Arie der Fides prachtvoll sang. Daselbst hörten wir am nämlichen Abend die interessante Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles, die Wilhelm Bruch mit liebevoller Sorgfalt einstudiert hatte. Unter seiner Leitung gab es im Orchesterverein anläßlich des 50jährigen Todestags Ludwig Spohrs dessen dritte Symphonie (c), sowie eine prächtige Aufführung des „Don Juan" von Richard Strauß. — Neben einer Kammermusik-Veranstaltung der neugegründeten Bläservereinigung, die etwas schüchtern, aber präzis und klangschön u. a. Beethovens Klavierquintett op. 16 spielte, sind noch zwei Konzerte zu erwähnen, die der erst seit kurzem hier ansässige Musikdirektor Carl Hirsch leitete: ein historisches, „Musikalisches Lustgärtlein" benannt, mit teils vokalem, teils instrumentalem Programm im großen Rathaussaal, und ein stimmungsvolles Weihnachtskonzert mit 2000

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kindern, 60 Streichern, 2 Orgeln usw. in der Lorenzkirche. Dr. Steinhardt

RIGA: Das dritte der im Stadttheater stattfindenden, unter Leitung von Hans Hermann Wetzler stehenden Philharmonischen Konzerte war Brahms gewidmet. Er brachte neben der e-moll Symphonie, der „Akademischen Fest-Ouvertüre“ und etlichen von unserer geschätzten Opernaltistin Mara Ulrich vorgetragenen Liedern das B-dur Klavierkonzert, das in Artur Schnabel einen meisterlichen Interpreten fand. — Eines ungemein lebhaften Zuspruchs erfreuten sich die Liederabende Lula Mysz-Gmeiners, am Klavier von Eduard Behm aufs wirksamste unterstützt. — Auch die vorzüglichen Darbietungen Bronislaw Huberman's wurden in mehreren Konzerten beifälligst aufgenommen. Carl Waack

STETTIN: Das aufregendste Konzert-Ereignis der heurigen Spielzeit war die neu eingeführte Kartensteuer. Sie hat den Konzertbesuch fühlbar verringert, die Anzahl gewisser belangloser Konzerte leider nicht. Überschwemmt mit Einzelerscheinungen, leiden wir doch Mangel an Aufführungen großen Stils, deren man bisher nur zwei zählen konnte: der Musikverein wiederholte seines Leiters C. Ad. Lorenz jüngste Chorschöpfung „Das Licht“. Es gelang, den Eindruck des machtvoll wirksamen, in Aufbau und Inhalt vollreifen Meisterwerks zu befestigen. Im solistischen Teil der einwandfreien Wiedergabe ragte Anna Kaempferts strahlender Sopran hervor. — Im a cappella-Gesang bewährten sich tüchtige hiesige Vereinigungen und als Kapazität der Königliche Domchor aus Berlin unter Prüfer. — Auf symphonischem Gebiet hungert man sich mit Anstand durch den Winter hindurch; als Trost gab es einen einzigen Symphonieabend mit zahmem Programm (das Blüthner-Orchester unter Panzner spielte trefflich). — Gewiß einen Höhepunkt, aber auch eine unnötige Genialitätsverspritzung bedeutete ein sogenanntes Elitekonzert: Böhmisches Streichquartett, Frederic Lamond und Maria Philippi. — Nebenher ein freundliches Gedränge seiender oder werdender Berühmtheiten: Schnabel, Risler, Burmester, Marteau, Irene Brennerberg, Heinemann usw. Eine Fortsetzung des trockenen Namensregisters sei mir in Gnaden erlassen. Ulrich Hildebrandt

STUTTGART: Die Hofkapelle hat unter der Leitung von Max Schillings in vier weiteren Abonnementskonzerten viel interessantes, aber wohl kaum lange nachwirkendes Neues und einige große alte und immer neu und jung wirkende Werke in gewohnt sorgfältiger und gediegener Wiedergabe geboten. Wir hörten die Uraufführung des „Poème symphonique“ für Orchester und Solovioline von Jaques-Dalcroze, eines klanglich geschmeidigen und koloristisch feinen Stückes, und die des Konzertstückes „Klage“ für Violine und Orchester von Hermann Zilcher, das unter einer etwas flachen, grauen Färbung leidet. Beide Werke führte Felix Berber als ausgezeichneter Interpret ein. Im folgenden Konzert erschien zwischen der recht farblosen Wiedergabe der „Wanderer“-Phantasie von Schubert-Liszt und dem im Zusammenspiel von Klavier und Orchester getrübten Konzert von Hermann Goetz, gespielt von Hedwig Kirsch (Mannheim), ein neues Orchesterwerk von Walter Braunfels: „Symphonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied“. Ein wenig entwickelungsfähiges Thema versucht der über viel kontrapunktisches und klangtechnisches Können verfügende Tonsetzer in eine gewichtig ernste Tonsprache zu übersetzen; der winzige Gedanke erhält dabei nur etwas Gewundenes und Gezwungenes. Das übliche Weihnachtskonzert stand wieder unter der Leitung von Erich Band. Mit der „Oberon“-Ouvertüre und der von Olga Band-Agloda eindrucksvoll gesungenen Ozean-Arie wurde das Gedächtnis Webers und dessen Geburtstag gefeiert. Die künstlerisch gediegene Wiedergabe der dritten Symphonie von Schumann, der „Tragischen Ouvertüre“ von Brahms und von „Tod und Verklärung“ verschaffte dem Leiter wohlverdiente Beifallsehren. Im sechsten Konzert erschien Hans Pfitzner als Gastdirigent und bot die hiesigen Erstaufführungen von dreien seiner Werke: Vorspiel zum ersten Akt aus der Musik zu „Das Fest auf Solhaug“, die Baritonballade „Herr Oluf“, von Hermann Weil mit charakteristischem Ausdruck gesungen, und die Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn“ und fand für seine fein poetische Kunst freudige Würdigung. Im zweiten Teil des Konzertes hörten wir nach längerer Pause wieder die achte Symphonie von Anton Bruckner, deren Gedankenreichtum Max Schillings mit großem Zug entfaltete. — Ein drittes Konzertwerk für Violine, ein Konzert von Karl Bleyle, erlebte in dieser Zeit im populären Konzert des „Liederkranz“ ebenfalls seine Uraufführung. Der natürlich fließende, melodische Gehalt, der geschmackvoll und geschickt der Natur des Instrumentes angepaßt ist, kommt den Wünschen der konzertierenden Geiger entgegen. Karl Flesch war ein guter Taufpathe des neuen Werkes und hat ihm gewiß viele Freunde gewonnen. — Die Wünsche der Kammermusikfreunde befriedigten außer unserm Wendling-Quartett noch die „Böhmen“ und das Karlsruher Streichquartett in schönster Weise. — Unsere Oratorienchöre: der Verein für klassische Kirchenmusik unter Leitung von S. de Lange und der Neue Singverein unter Ernst H. Seyffardts Direktion bescherten wohlgelungene Aufführungen des „Saul“ und der „Jahreszeiten“. Oscar Schröter

WIEN: Eine stattliche Reihe von Novitäten und erfreulicherweise fast durchaus solche, die — von Zustimmung oder Ablehnung ganz abgesehen — zum mindesten anregend und näherer Betrachtung wert sind. Manche darunter weit mehr als das: vor allem die im letzten Gesellschaftskonzert aufgeführte Motette „Aus dem Buch Hiob“ von Karl Prohaska. Ein ernstes, großzügiges Werk; lastend, düster, ohne Lichtpunkt, mit schwerem Schritt hinschreitend, — aber bei aller Strenge der Stimmung von ungemeinem Reichtum der Erfindung und der thematischen Kombination und von starker Kraft der Steigerung. Insbesondere der zweite Teil entwickelt sich aus der herben Melancholie eines gedankenvollen fünfstimmigen Fugatos („Wie ein Wasser ausläuft“) zu einem Gipfel von höchster Eindringlichkeit und schneidender Wucht („So ist der Mensch“). Ein Werk, dem vielleicht lebhaftere Kontrastierung und stärkere

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geschlossenheit der einheitlichen Linie zu wünschen wäre, das aber durch seine Erfindungskraft und durch das unbedingte Können des Tondichters volle Achtung gebietet. Am selben Abend: zwei Chöre von Siegmund von Hausegger, die von dem ermüdeten Chor vor ermüdeten Hörern nicht zu plastischer Geltung kamen, was sehr zu beklagen ist. In der „Weihe der Nacht" sind Stellen von wundersamer, weicher Verträumtheit und überschwenglicher Feierlichkeit, im „Sonnenaufgang" ein trotzig hinreißender hymnischer Zug, der aus sanfter, verhaltener Schwärmerei zu prunkvoll-strahlendem Klimax unwiderstehlich emporführt. Ein streckenweise nicht uninteressantes Cellokonzert von Emanuel Moor wurde von Pablo Casals, der an einem eigenen Abend zwei Bachsche Suiten und (mit Carl Prohaska) Beethovens A-dur Sonate spielte, mit unvergeßlicher Meisterschaft vorgetragen. — Der Philharmonische Chor, in schönstem jugendlichen Wagemut nach wertvollem Neuen langend, hat drei unbekannte moderne Werke auf einmal gebracht und mit außerordentlichem Gelingen. Den lebhaftesten Eindruck hat Richard Mandls „Zwiegesang der Elfen" gemacht; ein Stück von spinnwebzarter, hingehauchter Phantastik, flirrend und flimmernd in schwärmerischem Reigen und geheimnisvollen Lauten: als hätte ein Glücklicher einen wirklichen Elfentanz auf eine Grammophonplatte gezaubert. Nur daß sich bei schärferem Hinhorchen doch herausstellt, daß die Elfen keine so erlesenen Künste des Kontrapunktes und der motivischen Entwickelung gelernt haben können wie der nachdichtende Wiener Musiker. Arnold Mendelssohns „Paria" (nach Goethes Legende) hat durch Längen verwirrt, und viele übersahen die edle Fügung des Ganzen, die schönen melodischen Bögen des Anfangs- und Schlußchors und den vornehmen Ernst, der aus dem Werk spricht. Dafür hat Carl Senns „Ode an das Feuer" lebhafte Freude erregt: eine Komposition voll drängender Energie, in brennenden Farben, ungestüm aufgetürmt und mit dem ganzen leidenschaftlichen Antrieb der Jugend herausgesungen, manchmal äußerlich, immer aber aus musikalischer Fülle heraus und in jedem Takt durch harmonische und instrumentale Keckheit fesselnd. Dem jungen Chor und seinem Leiter Franz Schreker ist der Wagemut, der sie zum Vorführen all dieses Neuen anfeuerte, mit lauter Anerkennung gedankt worden. Zum 50. Geburtstag Josef B. Foersters hat Nedbal mit dem Tonkünstler-Orchester die symphonische Dichtung „Meine Jugend" aufgeführt: eine wohllautende, in unbefangener und unvergrübelter Frische hinfließende Schöpfung. Als zweite Novität des Abends kamen Orchesterlieder von Weingartner, von Lucille Marcel gesungen; zwei Tage später eine weitere Serie (von der gleichen Interpretin vorgetragen) im Konzert der Singakademie unter Leitung des Komponisten; dazu zwei Chorwerke. Dazwischen in Liederabenden Weingartnersche Gesänge, im populären Konzertvereins-Nachmittag Weingartners G-dur Symphonie. Beim Sevčik-Quartett Weingartners Sextett mit dem Komponisten am Klavier, — und so fort, „heute und täglich". Woran gar nichts Verstimmendes wäre: wenn all diese Aufführungen der Begeisterung oder auch nur der herzlichen Anteilnahme an den vorgeführten Werken entspringen würden. Aber die Beweggründe zu diesem Überschwemmen mit der Musik des Hofoperndirektors sind so durchsichtig und deshalb so verstimmend, daß sie auch bei ihm selbst, dessen Tondichtungen bis vor zwei Jahren hier vollkommen unbekannt waren, nur ein Gefühl verachtenden Ekels hervorrufen können. Über diese Werke selbst ist immer das gleiche zu sagen: niemals Musik aus innerem Zwang heraus, der zum Ton werden will, niemals anderes als das nächstliegende in der Komposition der Texte, alles geschmackvoll, gut klingend, sauber gefügt, aber nirgends stürmisch aufrüttelnd, Widerstand oder Entzücken weckend oder auch nur technisch interessant in der Lösung harmonischer oder kombinatorischer Probleme. Seine Symphonik und Kammermusik ist obendrein formal derart anspruchslos, daß sie kaum je auch nur den Titel des Werkes berechtigt: es sind zumeist Suitensätze von freundlicher Glätte und Eleganz, manchmal auch von einer Leutseligkeit, die nur nicht echt genug ist, um angenehm zu wirken. Zu wirklich erlebnisreicher, emotioneller Musik verhält sich diese wie eine in hübschen Linien und feinen Farben gefügte Stickerei zu einem Gemälde — und leider ist es zumeist Flachstickerei. Nicht verschwiegen darf aber werden, daß all diese Lieder, Chöre und Instrumentalwerke stürmisch akklamiert worden sind, woran die Wiedergabe ihren Anteil hatte. Lucille Marcel ist gerade für diese Gesänge, die keiner starken Innigkeit und gestaltenden Kraft bedürfen, eine ideale Interpretin; ihre wundervolle, geheimnisvoll berückende, in fremdartigem Glanz strahlende Stimme gibt ihnen einen Reiz, dem sich auch der Widerstrebende schwer entziehen kann. Aber er hält nicht an. Diese Mischung von Prätension und Banalität wird zu selten von liebenswürdigeren Eindrücken abgelöst, um nicht schließlich den Wunsch nach Schöpfungen anderer Mitlebender wachzurufen, denen durch die spekulative „Ausnützung der Konjunktur seitens der Konzertgeber" (und keineswegs, es muß betont werden, durch den Komponisten) das bittere Unrecht der Zurücksetzung zugefügt wird.

Richard Specht

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Der Fasching hat ein Schulem
Wans Wurstl als genannt.
Es ist der Jung und Alten
In aller Welt bekannt.
Und einmal stets im Jahre,
Da zieht der Wurstl aus
Und springt und tanzt possirlich
Und kommt von Haus zu Haus

Da finden sich beim Zuge
Viel tausend Menschen ein,
Besonders die Verwandten,
Die gehn gern hinter drein.
Und willst du es begreifen,
Wie viel er deren zählt.
So such und wirst nicht finden
Die Stadt, wo einer fehlt.



IX. 9

AUS FRANZ GRAF POCCIS
FESTKALENDER

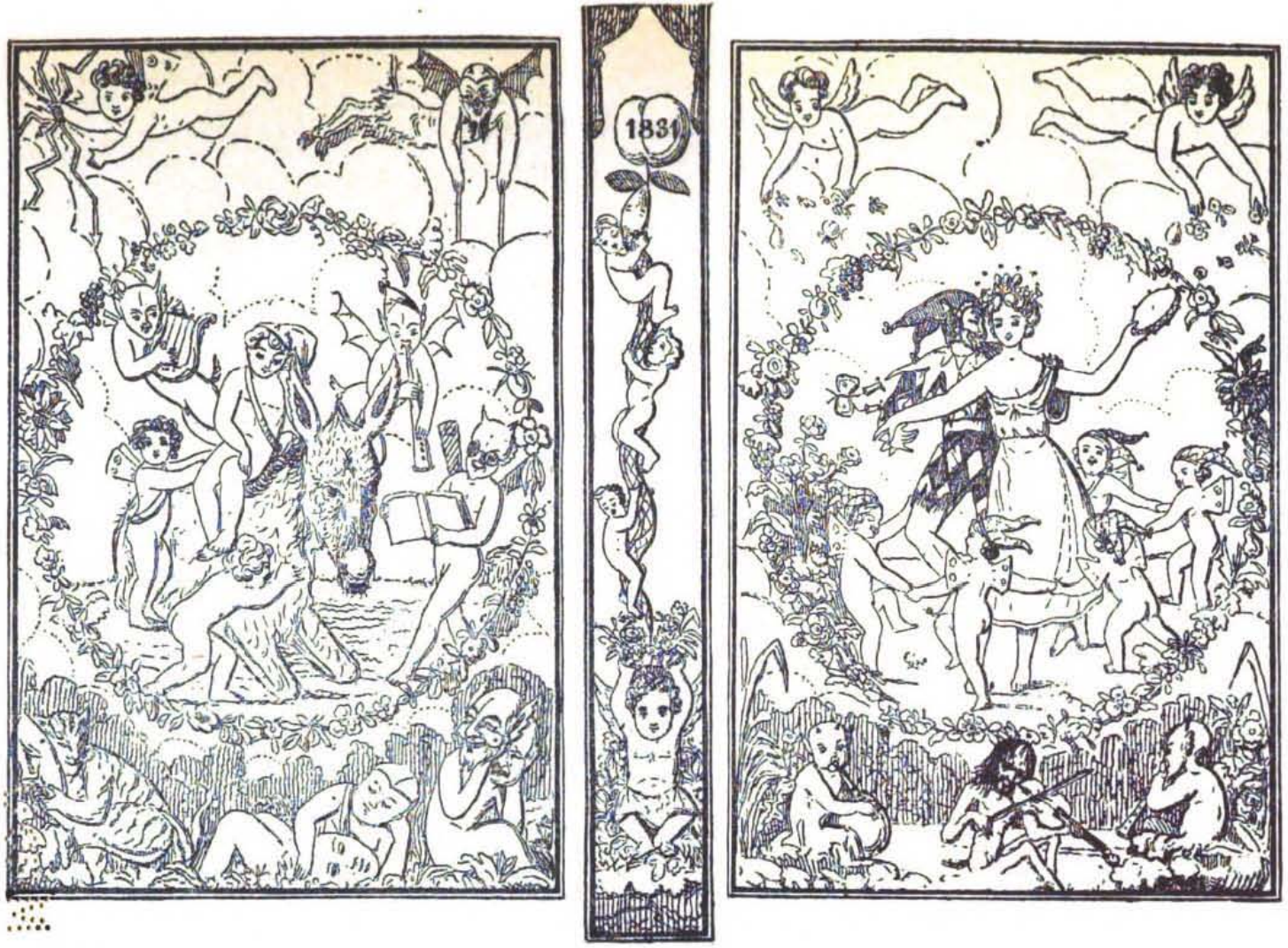
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 9

DAS LIEBHABERKONZERT
von Franz Graf Pocci

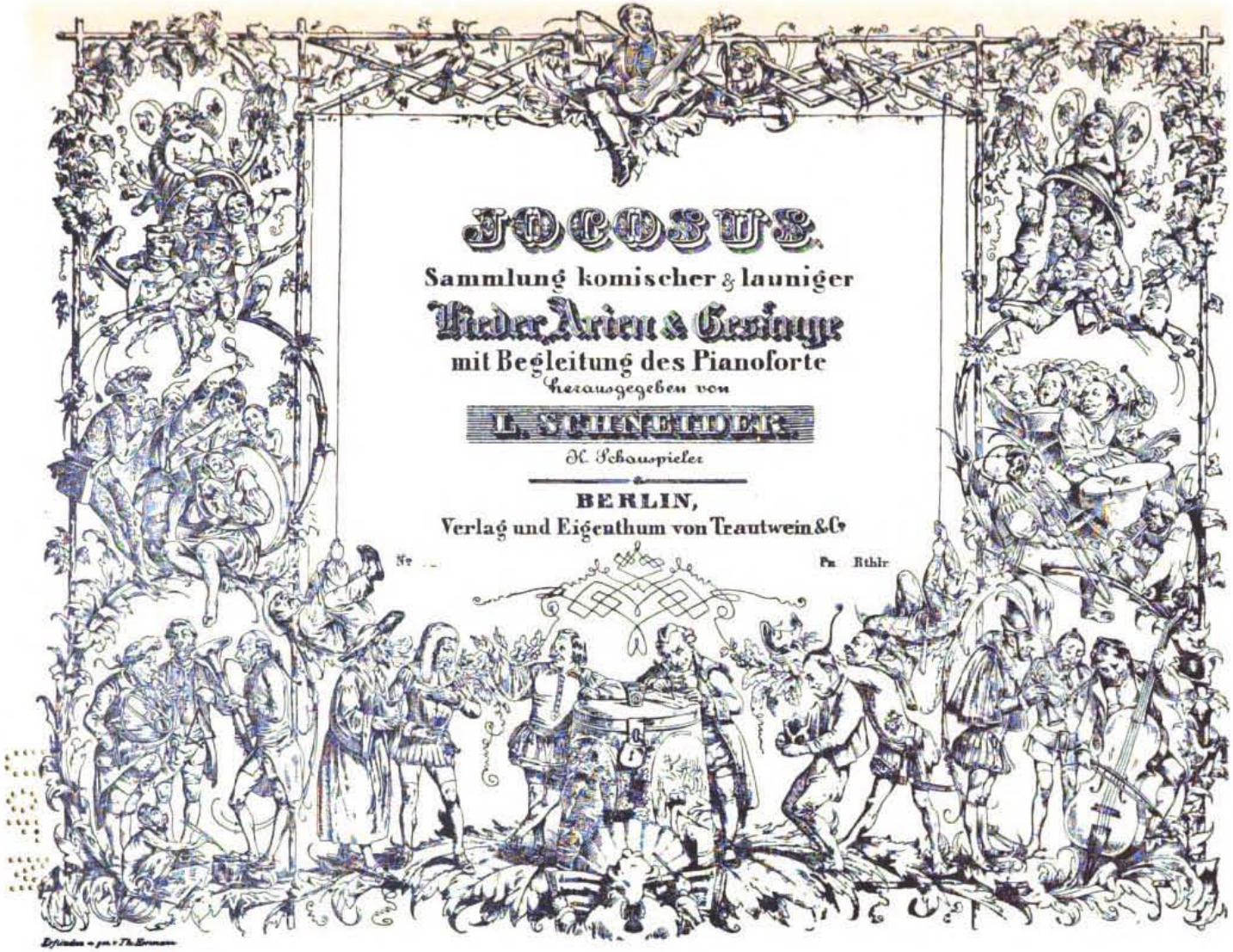
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 9

EINBAND ZU KOTZEBUES
ALMANACH DRAMATISCHER SPIELE
von J. P. Lyser (1831)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

IX. 9

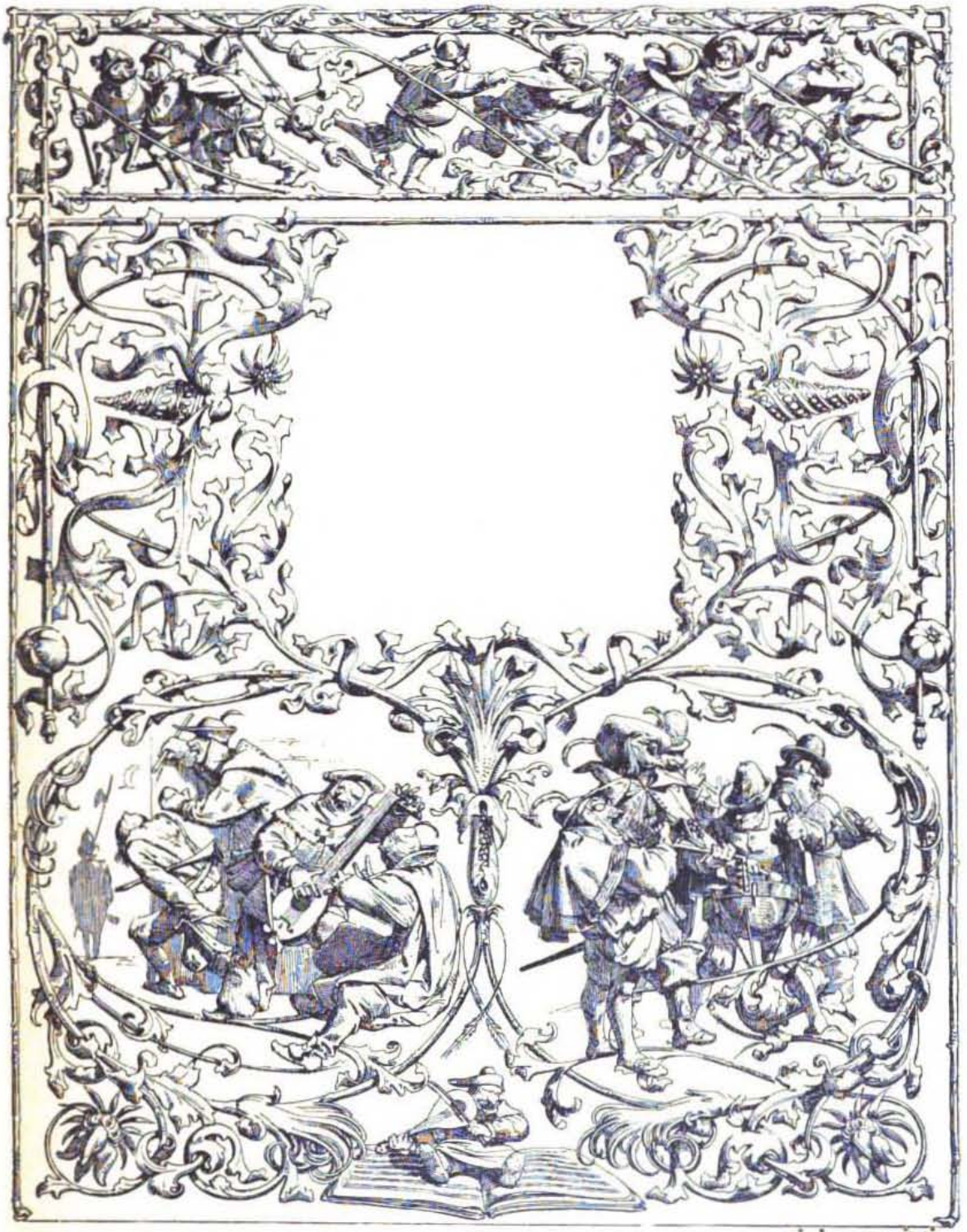
NOTENTITEL ZU JOCOSUS
gezeichnet von Th. Hosemann



IX. 9

DAS HOCHZEITSLIED VON GOETHE
Radierung von J. B. Sonderland (1847)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



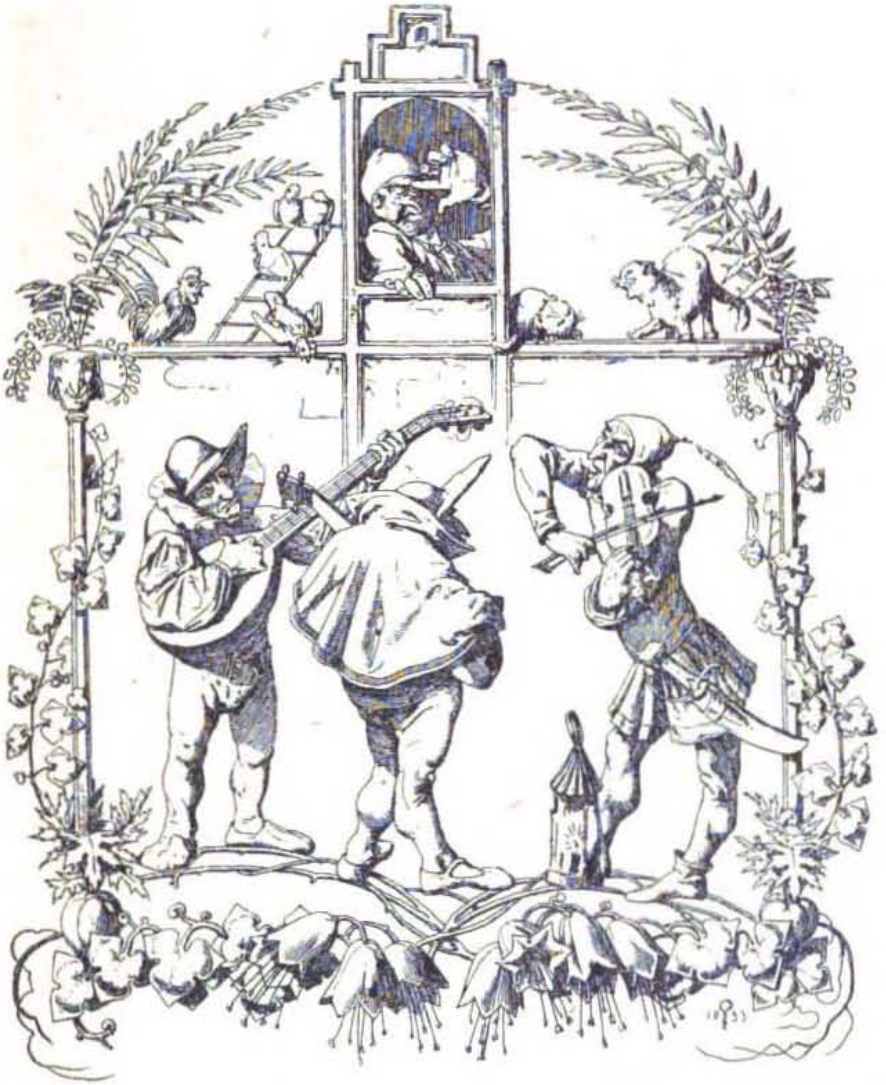
UOFM



IX. 9

RAHMEN ZU DEM GEDICHT:
NARREN-MESS VON ABRAHAM A SANTA CLARA
radiert von Ad. Schroedter

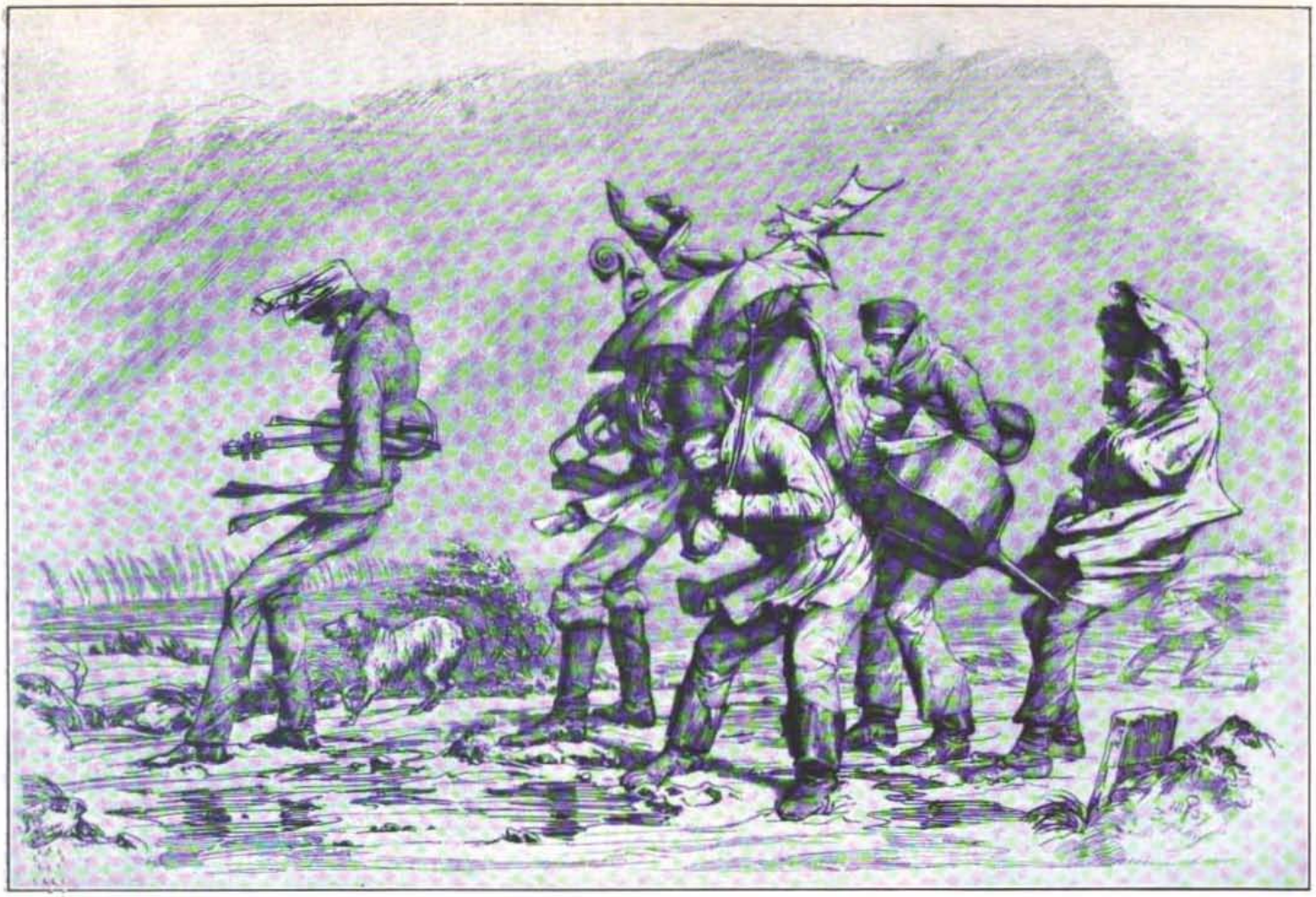
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 9

ROBERT REINICKS STÄNDCHEN
Radierung von Ad. Schroedter (1833)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

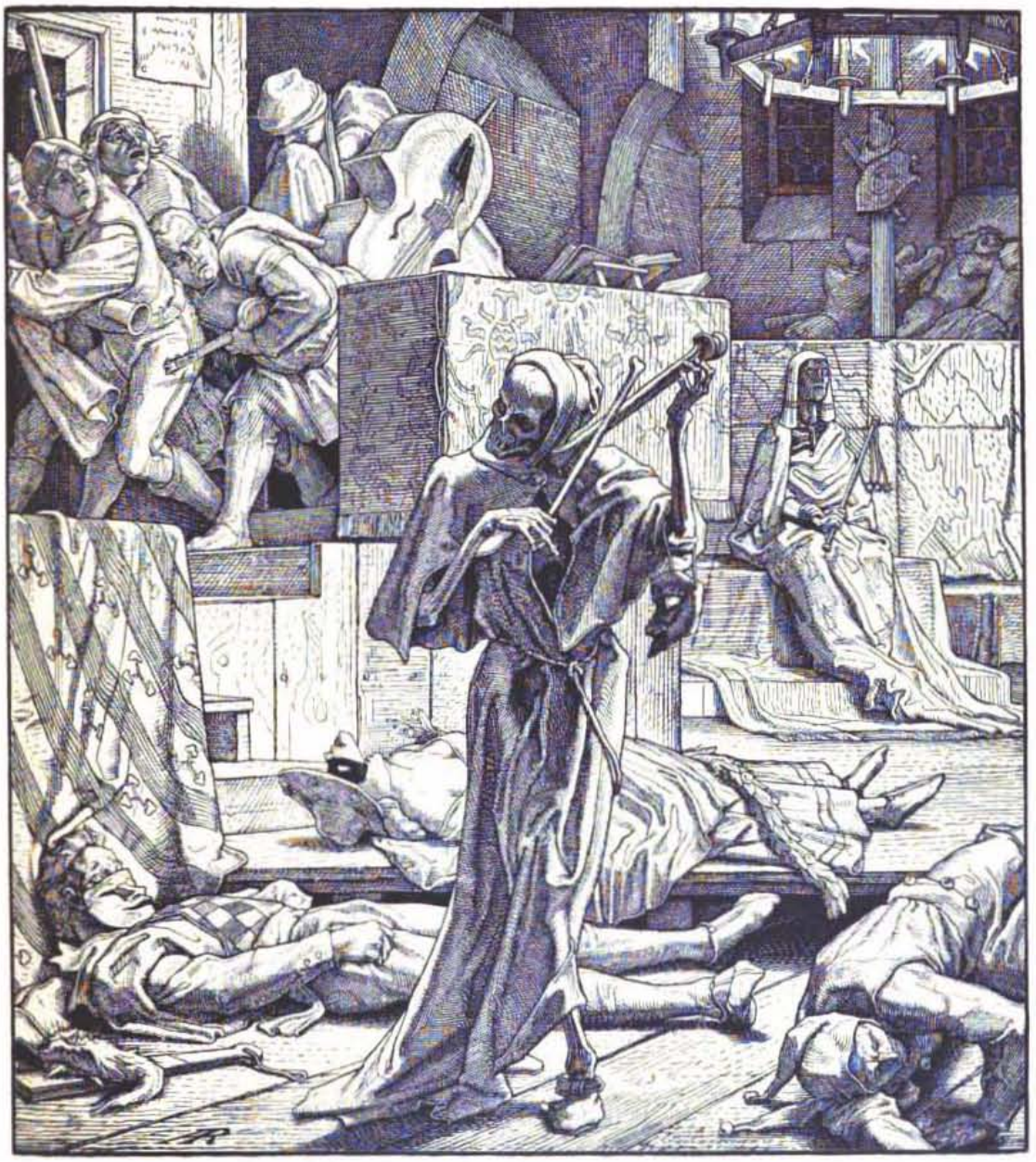




IX. 9

WANDERNDE MUSIKANTEN
Radierung von Ad. Schroedter (1837)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





IX. 9

DER TOD ALS ERWÜRGER
von Alfred Rethel (1831)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„If Order is Heaven's First Law"

für eine Singstimme und Klavier

von

HANS VON BÜLOW

Erste Veröffentlichung in Deutschland
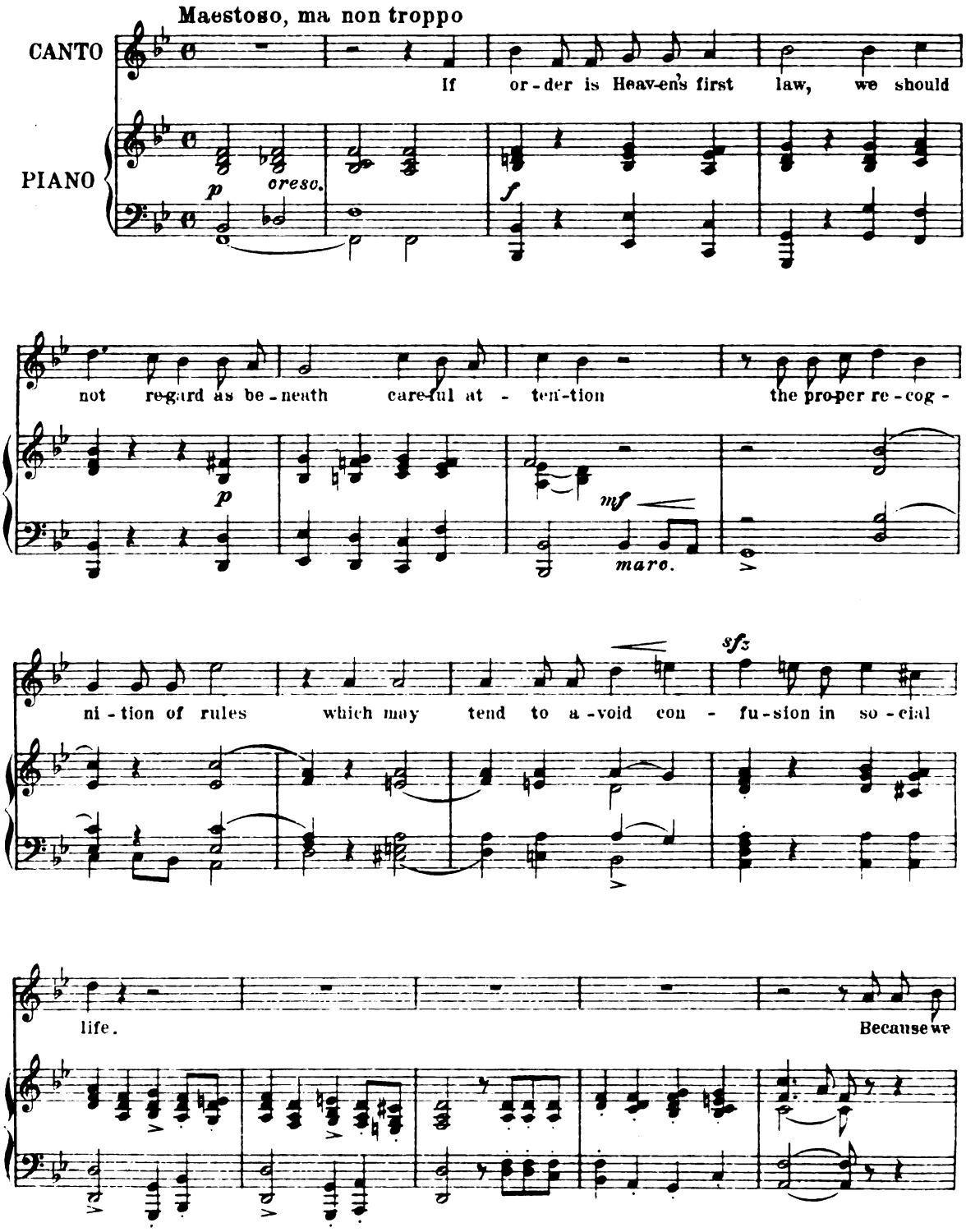


IX 9
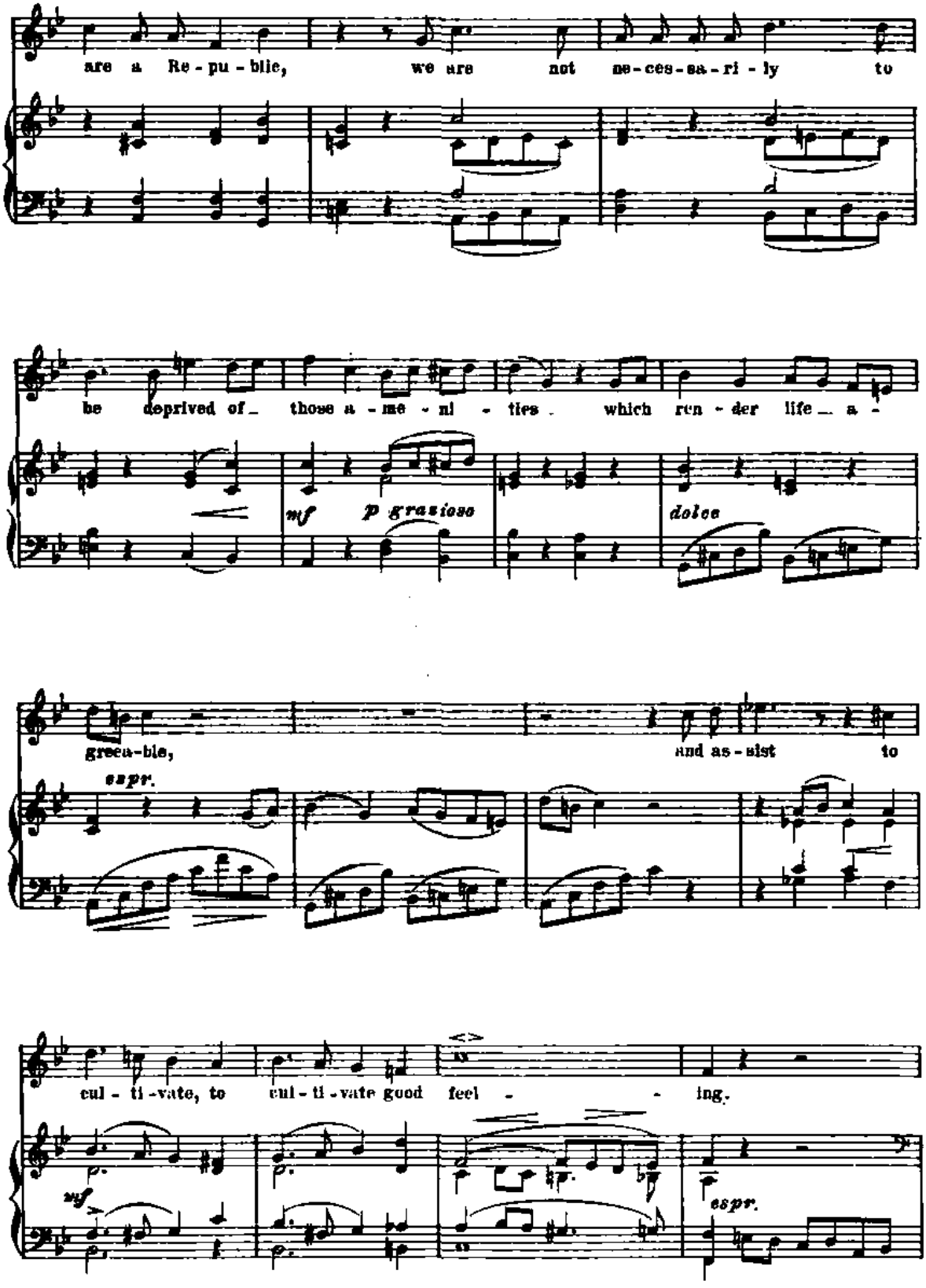
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„If Order is Heaven's First Law"
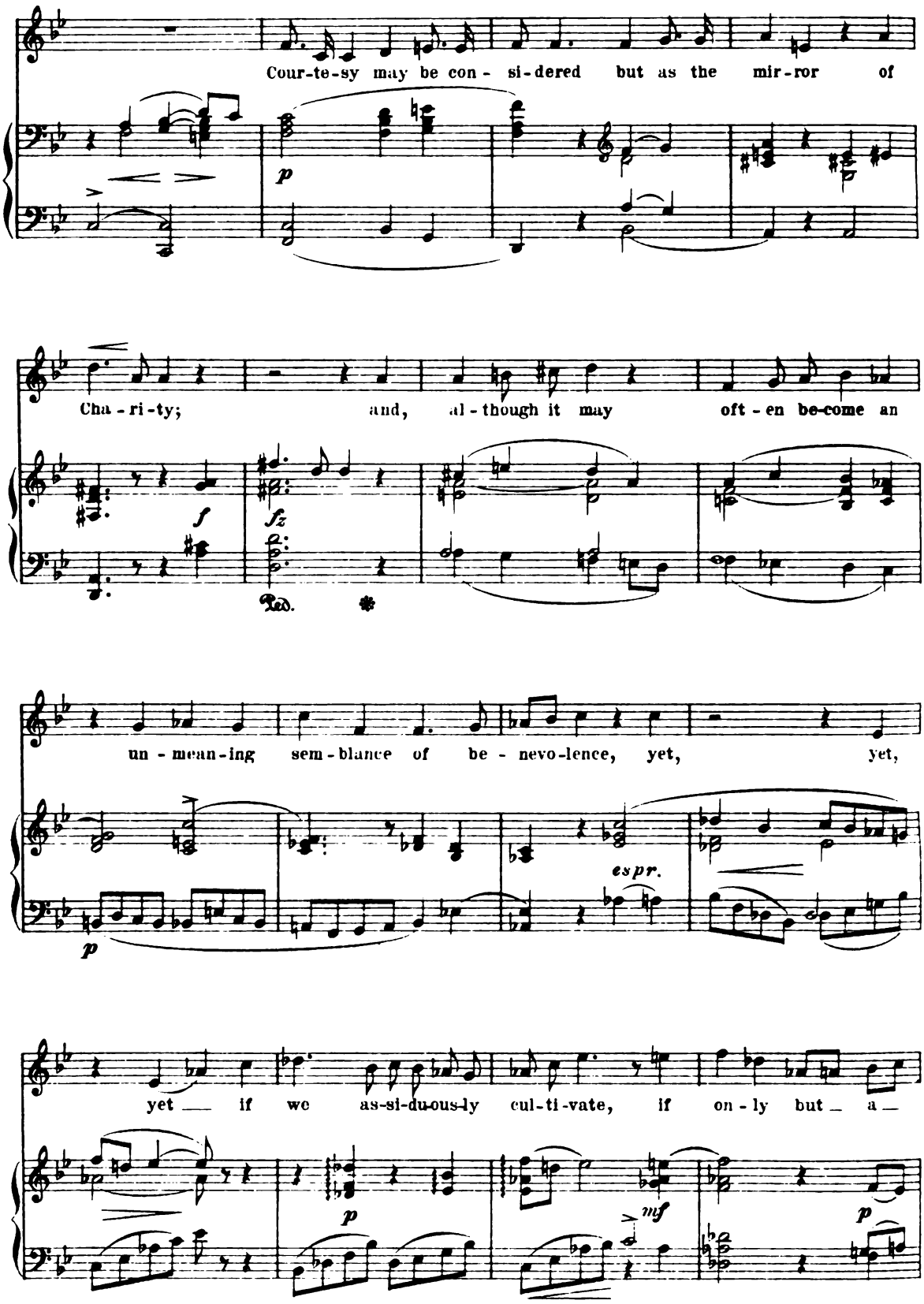
Hans von Bülow
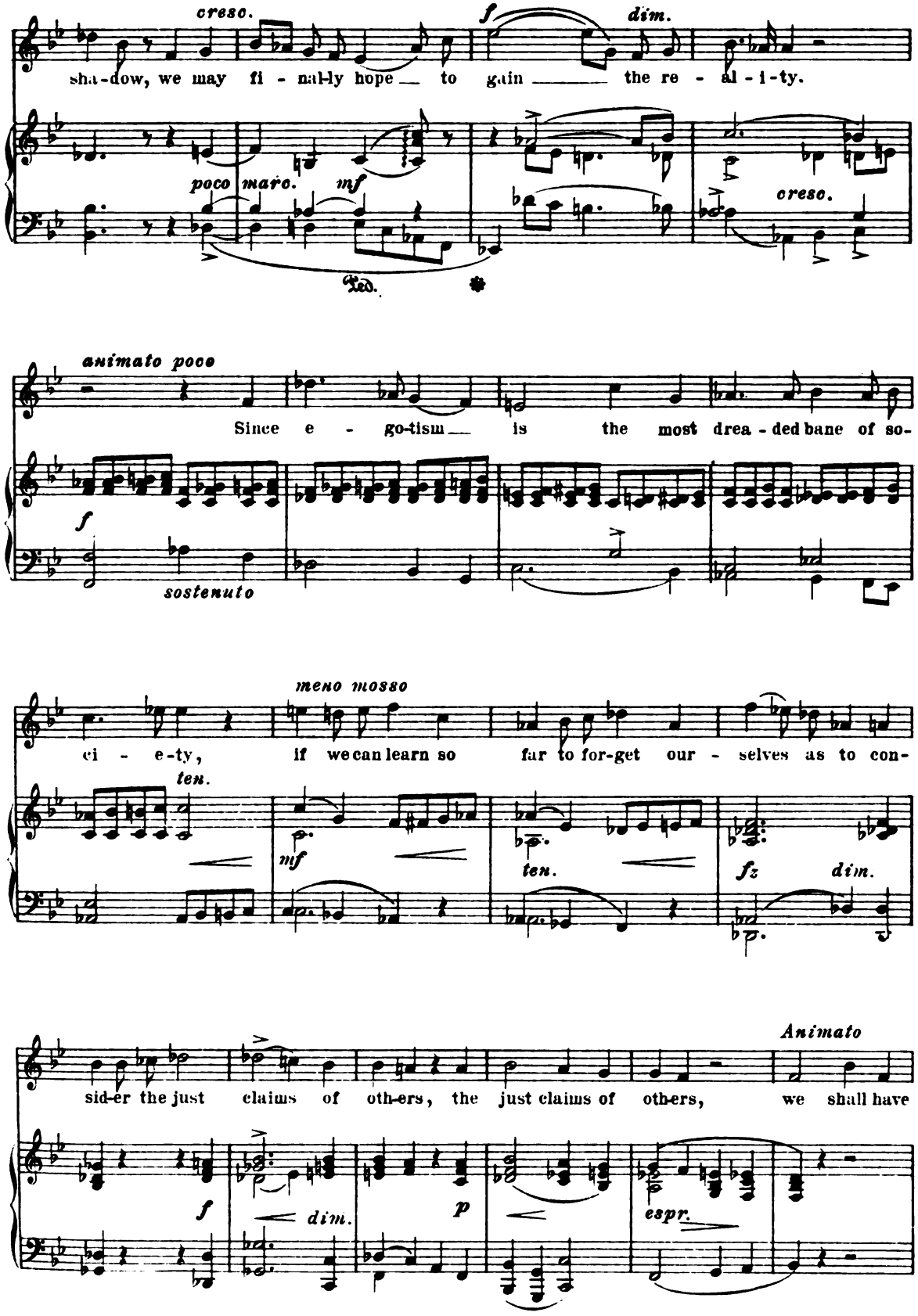


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
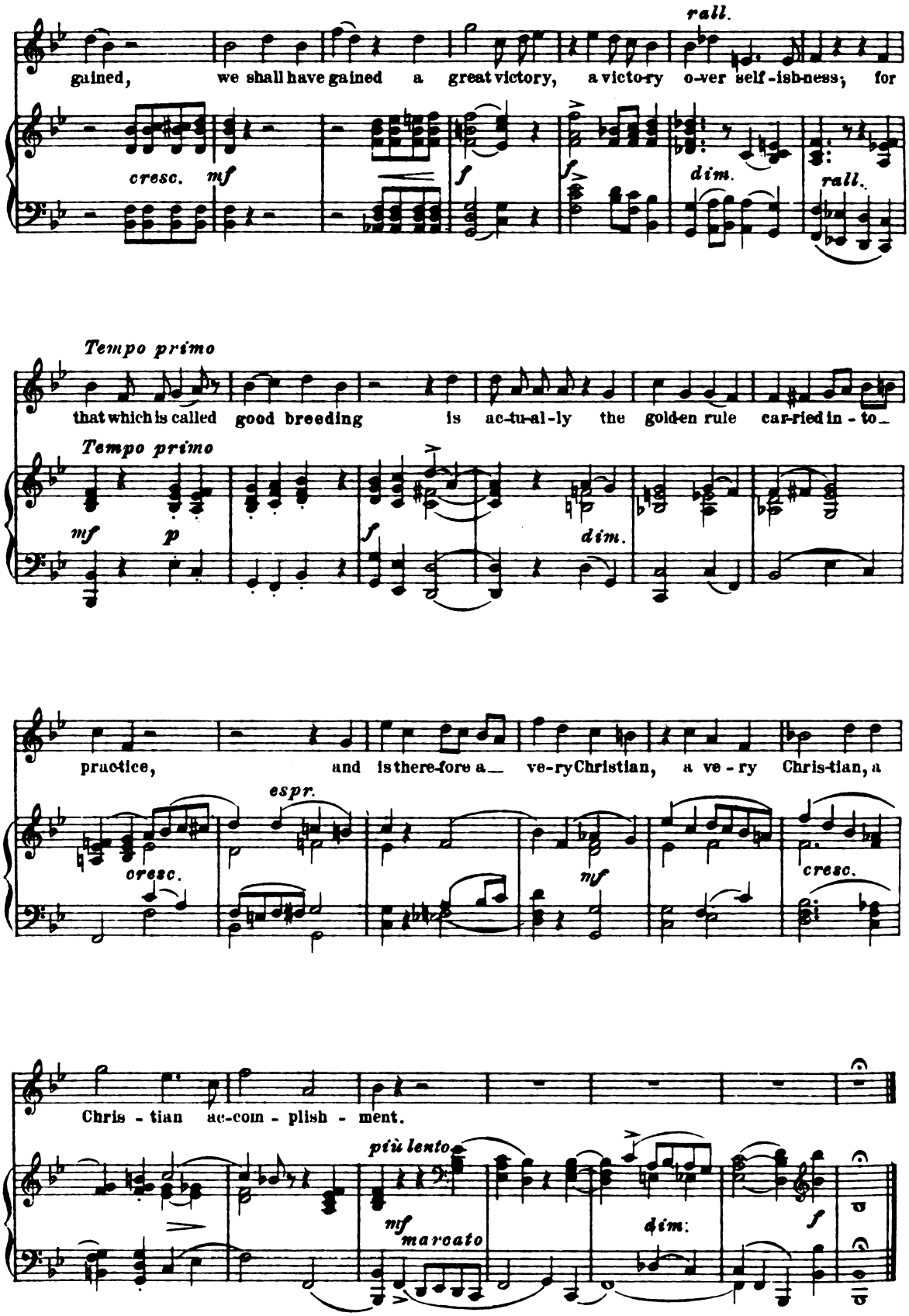


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Stich u. Druck: Berliner Musikalien-Druckerei G.m.b.H., Berlin S.W. 68.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Karl v. Kaskel: „Der Gefangene der Zarin“ ist von der Dresdener Hofoper zur Uraufführung angenommen worden.

Géza Perényi: „Salgó“ betitelt sich ein musikdramatisches Werk in drei Akten, das der ungarische Tondichter soeben vollendet hat. Text vom Komponisten nach dem Gedicht von Alexander Petöfi.

E. C. Rupert: „Onkel Bräsig“, eine komische Oper, ist von der Theaterdirektion in Kreuznach zur Erstaufführung erworben worden.

Alfred Schattmann: „Die Freier“, musikalisches Lustspiel in einem Akt, ist von der Berliner Volksoper zur Aufführung angenommen worden, die am Anfang der nächsten Saison stattfinden wird.

OPERNREPERTOIRE

Berlin; Das Königliche Opernhaus beabsichtigt, noch in dieser Spielzeit Robert Schumanns einziges Opernwerk „Genoveva“ herauszubringen.

London: Bis zur Sommersaison in Covent Garden ist es allerdings noch weit; allein es ist doch von Interesse zu hören, daß „Pelléas und Melisande“ und „Louise“ dort zur Aufführung kommen werden, die man schon früher dort gesehen hat. Mehrere Aufführungen des „Ring“ sind gleichfalls in Aussicht genommen. — Luisa Tetrazzini wird wieder erscheinen und ein neuer amerikanischer Tenor Ricardo Martin. — Mr. Beechams kurze Opernsaison wird bald ihren Anfang nehmen. — Die Meldung, daß Strauß' „Salome“ zur Aufführung gelangen werde, hat rasch ein Dementi gefunden; der Zensor hat's nicht erlaubt. Im Mittelpunkte des Interesses wird daher die „Elektra“ stehen.

München: Mozart-Festspiele im Residenztheater: „Don Giovanni“ (27. Juli, 5. September), „Figaros Hochzeit“ (8. August, 8. September). „Bastien und Bastienne“ (13. August), „Cosi fan tutte“ (22. August), „Titus“ (27. August), „Die Entführung aus dem Serail“ (13 August). — Richard Wagner-Festspiele im Prinzregententheater: „Tristan und Isolde“ (28. Juli, 12. und 23. August), „Die Feen“ (30. Juli, 11. und 25. August, 6. September), „Die Meistersinger von Nürnberg“ (9. und 26. August, 9. September), „Der Ring des Nibelungen“ (I 1., 2., 4. und 6. August; II 15., 16., 18. und 20. August; III 29. und 30. August, 1. und 3. September.)

Orange: Im antiken Theater wird im August ein bisher unveröffentlichtes Stück Emile Zola's „Lazare Rossuscité“ aufgeführt werden, zu dem Alfred Bruneau die Musik geschrieben hat.

Rom: Am 17. Januar fand im Costanzi-Theater die Uraufführung von Leoncavallo's dreiaktiger neuer Oper „Maja“ statt. Das von Mascagni hingebend geleitete Werk erzielte einen äußerlichen Achtungserfolg, bedeutet aber keinen Aufstieg im Schaffen des Maestro.

KONZERTE

Berlin: Gustav Abicht (Schöneberg) hat den Plan gefaßt, für die deutsche Jugend Groß-

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung — von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1853. Hof-Pianofortefabrikant Gegr. 1853.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die
Einbanddecke
zum 1. Quartal des IX. Jahrgangs der MUSIK, sowie der
Sammelkasten
für die Bilder zum IX. Jahrgang
sind
soeben erschienen.

Moderne ungarische Musik

für Klavier zu zwei Händen.

Selden G. Capriccio, Intermezzo, Scherzo. M. 3.— netto.
(Der Autor wurde bei der Preiskonkurrenz der „Signale" mit dem 4. Preise ausgezeichnet.)

Bartók Béla. Op. I. Rhapsodie. M. 2.40 netto.

Buttykay Ákos von. Ungarische Volkslieder (Konzert-Transkriptionen). In zwei Heften à M. 3.—.

Gaal Francois. Rhapsodies Hongroises. I-VI. à M. 2.— netto.
(Bilden eine beachtenswerte Ergänzung der Lisz schen Rhapsodien.)

Horváth Géza. Op. 33. No. I—IX. Fantaisie Mignonne hongroise. à M. 1.— netto. (Leicht spielbar.)

Interessante Kammermusik-Novitäten:

Chován C. Op. 10. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. M. 8.—.

Bartók B. Op. 4. Streichquartett. Kleine Partitur M. 2.— no., Stimmen M. 6.— no.

König P. Op. 20 Klavierquintett. Stimmen M. 15.—.

Jámbor E. Op. 65 No. 2. Sérénade pour orchestre à cordes en Ré. Partitur M. 5.— netto, Stimmen kpl. M. 5.— netto.

Diese Werke sendet gerne zur Ansicht die Verlagsfirma

Rózsavölgyi & Cie., Musik-Verlag, Budapest.

Berlins Orchesterkonzerte zu veranstalten. Er hat für diesen Gedanken das Berliner Philharmonische Orchester unter seinem Dirigenten Dr. Kunwald gewonnen. Damit ist Gewähr geleistet, daß die Vorführungen in vollendeter Form geboten werden. Die Konzerte finden im großen Saale der Philharmonie statt und umfassen in der Saison 1909/10 ein Abonnement von sechs Konzerten. Beginn 4 Uhr nachmittags, Ende 6 Uhr. Preis für alle sechs Konzerte einschließlich Garderobe und Programm Mk. 4.—.

Das 122. Jugendkonzert brachte unter der Leitung Max Battkes Haydns „Schöpfung".

Buenos Aires: Das 16. Konzert der „Sociedad Orquestral Bonaerense" (Leiter: Ferruccio Cattelani) im Colon-Theater war Richard Wagner gewidmet. Zur Aufführung kamen der Einzug der Götter in Walhall, der Feuerzauber, Siegfrieds Rheinfahrt, Karfreitagszauber, das „Meistersinger"-Vorspiel, ferner unter Mitwirkung des Deutschen Männergesangvereins der Kaisermarsch und mit Frau Frankenberg-Greshake Elsas Traum aus „Lohengrin".

Stettin: Am 17. Februar veranstaltet der Musikverein die Uraufführung der Choralkantate „Die güldne Sonne" für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel von Ulrich Hildebrandt. Chor: 300 Sänger. Solisten: Meta Geyer-Dierich und Arthur van Eweyk. Dirigent: Prof. Dr. Lorenz. Dem Werk liegt das gleichnamige Kirchenlied Paul Gerhardts mit der Ebelingschen Melodie zugrunde, geleitet durch einen verbindenden und ergänzenden Text.

Tsingtau: Das erste populäre Symphoniekonzert der Kapelle des III Seebataillons (Dirigent: O. K. Wille) war Beethoven gewidmet: Ouvertüre zu den „Geschöpfen des Prometheus", Sextett op. 71, Symphonie No. 1.

Venlo (Holland): Am 9. Januar hat hier die erste Konzertaufführung außerhalb Deutschlands von Peter Cornelius' „Gunlöd" in der Ergänzung von W. von Baußnern stattgefunden. Solisten waren Sophie Wolf, Ludwig Heß und Hans Vaterhaus. Das Werk fand begeisterte Aufnahme.

Wien: Das fünfzigjährige Jubiläum der Wiener Philharmoniker wird im März durch große Festlichkeiten, darunter zwei Festkonzerte, gefeiert werden.

TAGESCHRONIK

Eine unbekannte Beethovensche Symphonie aufgefunden? Auf dem Programm des am 17. Januar stattgehabten Akademischen Konzertes in Jena stand an dritter Stelle: „C-dur Symphonie aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Unbekanntes Werk, im Archiv des akademischen Konzerts zu Jena aufgefunden und für die Aufführung eingerichtet von Fr. Stein." In einer Bemerkung zu dem Programm schreibt der akademische Musikdirektor Professor Fritz Stein Im Archiv des „Akademischen Konzerts" zu Jena, das aus dem alten akademischen „Collegium musicum" hervorging und im Jahre 1769 begründet wurde, fand ich im vergangenen Sommer unter einem Stoß alter Werke von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Graun, Benda, Richter, Toeschi, Kirnberger u. a. die geschriebenen Hefte einer unbekannten C-dur Symphonie, und zwar das vollständige Streichquintett, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauke. Es mußte sofort auffallen, daß die zweite Violinstimme den Vermerk: „Louis van Beethoven", die Violoncellostimme die Aufschrift: „Symphonie von Bethoven" (sic!) trägt, und zwar von der gleichen Hand geschrieben, die auch die Noten kopiert hat. Nach Übertragung der zum Teil sehr fehlerhaften und ungenauen Stimmen in Partitur ergab sich nun, daß wir es hier nicht nur mit einem äußerst interessanten Werk von hoher musikalischer Schönheit zu tun haben, sondern daß die Modulation, die melodische und rhythmische Gestaltung einzelner Themen, ihre musikalische Entwickelung und vor allem der Aufbau und die Tonsprache des Adagio auffallend an die Werke der ersten Schaffensperiode Beethovens erinnern. Da die Stimmhefte dem Duktus der Schrift und dem verwendeten Papier nach aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammen, da sich die Symphonie in keinem thematischen Verzeichnis der Vorgänger Beethovens findet, aus inneren Gründen auch keinem von ihnen zugeschrieben werden kann, da ferner die erwähnte Aufschrift auf den beiden Stimmheften durch die auf Beethoven weisenden inneren Gründe besonderes Gewicht erhält, so liegt die Vermutung nahe, daß hier eine unbekannte Jugendsymphonie Beethovens vorliegt. Daß Beethoven vor seiner bekannten „ersten" Symphonie sich schon mit symphonischen Arbeiten versucht hat, geht aus vielen Stellen seiner Briefe hervor; auch Themen zu einer solchen Jugendsymphonie sind überliefert. Daß es sich bei unserer fraglichen Symphonie sehr wahrscheinlich um eine Jugendarbeit handelt, zeigt neben harmonischen und formalen Unebenheiten vor allem die Art der Instrumentation, die zum Teil offensichtliche Ungeschicklichkeiten aufweist. Sehr stark erscheint die Tonsprache der Symphonie durch Haydn beeinflußt, vor allem im Menuett und im Schlußsatz; auch Mozartsche Einflüsse machen sich geltend. Auf den frühen Beethoven weisen besonders die Einleitung des Trio und in ganz auffallender Weise die dem Adagio (in Variationenform) angehängte herrliche Koda, die auch dem musikalischen Laien ohne weiteres durch die Art der Modulation, durch die weite Spannung des melodischen Bogens und den Stimmungsgehalt als typisch beethovenisch auffällt. Ob hier tatsächlich ein Werk Beethovens vorliegt, muß erst die weitere Nachforschung ergeben. Mag nun Beethoven der Autor sein oder irgendein anderer unbekannter Meister — auf jeden Fall haben wir es mit einem Werk zu tun, dessen musikalische Schönheiten eine Wiedererweckung nach einhundertzwanzigjährigem Schlaf im Archivschrank vollauf gerechtfertigt erscheinen lassen.

Ein unbekanntes Jugendwerk Richard Wagners. Das Antiquariat von Ludwig Rosenthal in München bietet in seinem neuesten Kataloge das Partitur-Manuskript von Richard Wagners Jugendwerk „Die Hochzeit" um den Preis von 20000 Mark zum Kauf aus. Das Titelblatt der Handschrift zeigt folgenden Wortlaut: „Fragment einer unvollendeten Oper: Die Hochzeit von Richard Wagner. Dem Würz-

En vente à la **Librairie Fischbacher**
33 rue de Seine, **PARIS,**
et dans les principales librairies de la France et de l'Étranger

L'Esthétique de Jean-Sebastien Bach
par **André Pirro.**

Un beau volume gr. in-8° de 539 pages. Prix: 15.— fr. avec de nombreux exemples de musique.

Table des Chapitres:

Introduction. — I. Direction des motifs. — II. Formation des motifs. — III. La formation rythmique des motifs. — IV. Les mélodies simultanées. — V. Le commentaire de l'enseignement instrumental. — VI. L'orchestration. — VII. La traduction du texte. — VIII. Les principales formes de composition dans la musique vocale de Bach. — IX. Les compositions jointes, successivement, à des textes de valeur différente. — X. L'expression dans la musique instrumentale de Bach. — XI. Bach et la musique ancienne. — XII. Jean-Sebastien Bach, cantor allemand.

Le Descriptif chez Bach
par **Gustave Robert.**

Brochure gr. in-8° de 75 pages avec de nombreux exemples de musique, Prix: 2 fr. 50.

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Stammhaus: Stuttgart.
FILIALEN: Berlin und Frankfurt a. M.

Grand Prix:
Paris 1900 ▫ St. Louis 1904
16 Hoflieferanten-Diplome :: :: :: ::
47 Ehren-Diplome und Medaillen.

▫▫▫

Von den ersten Tonkünstlern gespielt und empfohlen.

▫▫▫

Illustrierte Kataloge gratis!

Berlin W
Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

burger Musikverein zum Andenken verehrt. (Introduktion: Chor und Septett.)" Am Schlusse des 36 Seiten umfassenden Manuskripts steht der Vermerk: „Würzburg, den 1. März 1833. Richard Wagner." Der Entwurf des Operntextes[1]) „Die Hochzeit" war während eines Aufenthalts des noch nicht zwanzigjährigen Wagner in Prag entstanden, die Komposition der ersten Nummer — Chor und Septett — führte er noch in Leipzig aus, wo er eben seine Studien bei dem Thomaskantor Weinlig abgeschlossen hatte. „Meiner Schwester gefiel das Buch nicht," berichtet Wagner selbst, „ich vernichtete es spurlos." Den Inhalt der Handlung skizziert er wie folgt: „Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt. Die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin." Die Partitur des Fragments schenkte Wagner bald nachher dem Musikverein in Würzburg, wo er eine Anstellung als Chordirektor gefunden hatte. Nach der Auflösung des Vereins gelangte das Manuskript in die Hände eines Musikalienhändlers, von dem es Wagner später vergeblich reklamierte; von da kam es in den Besitz einer englischen Wagnerenthusiastin, aus deren Familie es dann wieder nach Deutschland zurückgelangte. Über die Musik hat sich Richard Batka vor einigen Jahren dahin geäußert: „Sie bewegt sich fest in den Bahnen der auf Webers und Marschners Spuren wandelnden deutschen Kapellmeistermusik der dreißiger Jahre, verrät aber doch, wenn auch in schwachen, unscheinbaren Ansätzen, schon gewisse auffallende Merkmale der Technik des späteren Meisters. Ein düsteres Erinnerungsmotiv geht wie eine Ahnung des drohenden Verhängnisses und wie ein ‚Tristan'-Vorklang mehrmals durch die Musik."

Lieder mit Noten von Walther von der Vogelweide. Aus Münster i. W. wird berichtet: Ein bedeutender literarischer Fund ist hier vom Archivrat Merx gemacht worden. Dieser entdeckte beim Reinigen des Umschlags einer alten Rechnung des 16. Jahrhunderts im Staatsarchiv ein Pergament aus einer Sammlung von Minneliedern, das die Texte zu drei Liedern Walthers von der Vogelweide und das Fragment eines Liedes eines anderen Minnesängers enthielt. Das Manuskript stammt aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Zu den Liedern Walthers von der Vogelweide sind auch die Noten vollständig geschrieben mit erhalten, ein Fall, der einzig dasteht.

Schubart als Komponist. Der Schubart-Forscher Prof. E. Holzer in Ulm hat, wie der „Frankf. Ztg." von dort berichtet wird, von einem Berliner Antiquariat eine mit dem Namen Schubart versehene Komposition erworben, die ein Unikum in der Schubart-Literatur darstellt und ein ganz neues Licht auf Schubart als Komponisten wirft. Es handelt sich um ein Konzert für Cello mit Orchesterbegleitung. Eine gründliche Prüfung, an der auch Münchener

[1]) Vgl. hierzu auch den Artikel „Richard Wagners Operntext ‚Die Hochzeit'" von Prof. Dr. Franz Muncker in der „Musik", Jahrgang I, Heft 20/21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sachverständige beteiligt waren, ergab, daß Erfindung, Melodie und Orchestrierung zweifellos von Schubarts Art sind. Dennoch stellt uns das dreisätzige Konzert noch vor verschiedene Rätsel. Es fragt sich, warum das Opus in Braunschweig verlegt wurde, für welche Art von Cello es bestimmt war, da die darin enthaltenen Passagen auf dem modernen Cello großenteils nicht ausführbar sind, und dann ist es auch sehr auffallend, daß es die Opuszahl VII trägt; von den sechs vorhergegangenen Werken ist keine Spur vorhanden, und sonach ist anzunehmen, daß weit mehr Kompositionen Schubarts verloren gegangen sind, als bisher vermutet wurde.

Von den Berliner Opernplänen. Der Berliner Opernverein hat in seiner außerordentlichen Generalversammlung die früheren Zwistigkeiten beigelegt. Es wurde ein neues, zunächst provisorisches, geschäftsführendes Komitee gewählt, dem Engelbert Humperdinck als Ehrenvorsitzender präsidiert. — Am Kurfürstendamm soll die Berliner Große Oper entstehen. Als Oberleiter ist Angelo Neumann bereits kontraktlich verpflichtet worden. Das Finanzkonsortium verfügt über ein Grundkapital von 12 Mill. Mk. — Ferner gedenkt Hermann Gura am Schiffbauerdamm im Herbst 1913 ein neues Opernhaus unter dem Namen Richard Wagner-Volkstheater zu eröffnen, das zu billigen Preisen des Meisters Opern und Musikdramen vorführen wird.

Es wird uns geschrieben: Eine für Komponisten und für Fabrikanten und Besitzer von Grammophons wichtige Entscheidung hat das Reichsgericht in einem im neuesten Band der Reichsgerichtsentscheidungen abgedruckten Urteil getroffen. Ein Komponist hatte gegen eine Firma, die Grammophonplatten vertrieb, Klage erhoben mit dem Antrage, die Beklagte zu verurteilen, verschiedene seiner Kompositionen, die die Beklagte auf Grammophonplatten übertragen hatte, nicht mehr zu vervielfältigen und zu verkaufen, sowie die in ihrem Besitz befindlichen Platten zu vernichten. Das Reichsgericht hat die Klage abgewiesen und ausgeführt: Zwar habe der Urheber eines Werkes der Tonkunst die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu verbreiten, jedoch bestimme § 22 des Gesetzes über das Urheberrecht die Zulässigkeit der Vervielfältigung, wenn ein Werk der Tonkunst auf solche Scheiben oder Platten übertragen werde, die zur mechanischen Wiedergabe von Musikstücken dienen. Eine Ausnahme von dieser Ausnahme beziehe sich auf die Instrumente, durch die das Werk hinsichtlich der Stärke und Dauer des Tones und hinsichtlich des Zeitmaßes nach Art eines persönlichen Vortrages wiedergegeben werden kann. Diese letztere Bestimmung beziehe sich aber nur auf Pianolas und gleichartige Instrumente, während mit dem Grammophon das Tonwerk durch das Instrument nicht nach Art eines persönlichen Vortrages wiedergegeben wäre. Bei dem Grammophon und bei dem Phonographen sei alles Persönliche ausgeschaltet, da hier das auf der Platte fixierte Musikstück stets nur in ganz derselben Weise wiedergegeben wird, wie es bei der Herstellung der Platten aufgenommen wurde.

Aus St. Petersburg wird uns geschrieben:

Konzerttournée

Marie Dubois

Pianistin

unter dem Beistand der Berliner Filiale des **„Courrier Musical"** (Paris), Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 7/8.

Januar: 7. Magdeburg. 9. Hannover. 10. Berlin. 12. Halle. 14. Braunschweig. 15. Dresden. 17. Leipzig. 19. Frankfurt a. O. 23. München. 24. Stuttgart.

Konzertflügel C. Bechstein

Programm:

François Couperin 1668—1733: Le Carillon de Cythère.
— Les folies françaises.
— Les petits moulins à vent.
Claude Daquin 1694—1772: La Mélodieuse.
François Dandrieu 1684—1740: Les Amours, Concert des oiseaux.
— Le ramage, Concert des oiseaux.
J. Dagincourt — 1733: Le moulin à vent.
Jean-Philippe Rameau 1683-1764: L'Égyptienne.
— La Joyeuse.
— Musette en rondeau.
— Tambourin.

J. Massenet: Toccata.
Georges Bizet 1838—1875: Variations chromatiques.
Gabriel Fauré: Nocturne.
Emmanuel Chabrier 1842—1894: Improvisation (Pièces pittoresques).
Camille Saint-Saëns: Étude en forme de Valse.

Gabriel Pierné: Nocturne en forme de Valse.
Ch.-M. Widor: Roses d'Avril (Suite écossaise).
Francis Thomé: Les Danaïdes.
Ernest Chausson 1855—1899: Paysage.
Claude Debussy: La neige danse (children's corner)
Florent Schmitt: Brises (Musiques Intimes).
Benjamin Godard 1849-1895: Valse chromatique.

Arrangement und Alleinvertretung:

Konzertbureau Emil Gutmann, München.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CEFES-EDITION

In 5. Auflage erschien:

WILHELM IRGANG

Leitfaden der Allgemeinen Musiklehre

Fünfte, veränderte und erweiterte Auflage von

Karl Kirschmer
Musiklehrer.

Preis M. 1.— no.

Wohl kaum hat ein Werk über das viel behandelte Thema „Musiklehre" einen so durchschagenden und anhaltenden Erfolg aufzuweisen gehabt, wie der Leitfaden der allgemeinen Musiklehre von W. Irgang. Vier Auflagen wurden in verhältnismäßig wenig Jahren verkauft, und die Zahl der Kenner und Freunde dieses Werkchens ist noch im beständigen Wachsen. Viele Musiklehrer und Musiker empfehlen es ihren Schülern und Freunden der Musik, weil es in leichtverständlicher Weise alles behandelt, was man über Musik wissen muß.

ADOLPH POCHHAMMER

Musikalische Elementar-Grammatik

Praktisch-theoretisches Hilfsbuch für **Lehrende** zum Gebrauch an Musikschulen und im Privatunterricht, sowie für **Lernende** als Repetitorium und zum Selbstunterricht. **Gebunden.** 215 Seiten. Roter, biegsamer Leineneinband **statt M. 4.— für nur M. 1.50 no.**

Als eine Elementar-Grammatik im eigensten Sinne des Wortes bietet das Werk für die ersten Jahre des Unterrichts — gleichviel, ob derselbe ein Instrumental-, Vokal- oder Theorie-Unterricht ist — alle die fundamentalen Elemente, welche für eine gründliche Erlernung und zu einem umfassenden Verständnis der Tonsprache unerläßlich notwendig sind.

Bei Voreinzahlung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

Gelegentlich des 50jährigen Jubiläums César Cui's überreichte die Kaiserliche Musikgesellschaft dem Komponisten eine Adresse nachstehenden Inhalts: „Im Laufe von fünfzig Jahren hat Ihr Talent als Zierde der russischen musikalischen Kunst geblüht, und Ihr Ruhm als Komponist auf allen Gebieten der Musik ist weit hinaus über die Grenzen unseres Vaterlandes gedrungen. An dem für Sie bedeutungsvollen Tage Ihrer fünfzigjährigen Arbeit im Dienste der Musik hält es die Kaiserliche Musikgesellschaft für ihre angenehme Pflicht, den warmen Wunsch auszusprechen, daß Ihre schöpferische musikalische Tätigkeit noch viele Jahre anhalte. In Erinnerung an Ihre Verdienste um die Gesellschaft als Direktor ihrer Petersburger Abteilung hat Sie die Oberdirektion einstimmig zum Ehrenmitglied der Kaiserlichen Musikgesellschaft gewählt." — In einem Schreiben des Kaisers von Rußland an die Vorsitzende der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, Prinzessin Helene von Sachsen-Altenburg, spricht der Kaiser anläßlich der am 18. Dezember 1909 begangenen Halbjahrhundertfeier des Bestehens der Musikgesellschaft der Prinzessin und allen würdigen Mitgliedern der Gesellschaft seine aufrichtige Anerkennung aus, indem er daran erinnert, daß die Großmutter der Prinzessin, Großfürstin Helene Pawlowna, 1859 mit Anton Rubinstein die Musikgesellschaft als Pflanzstätte der musikalischen Bildung in Rußland geschaffen hat, daß aus der Gesellschaft Künstler wie Tschaikowsky hervorgegangen sind usw.

Zu Ehrenmitgliedern der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft sind gewählt worden: Sergei Taneiew, Anatol Liadow, Sergei Rachmaninow, Alexander Scriabine, Alexander Werschbilowitsch; von ausländischen Künstlern: Johan Svendsen, Engelbert Humperdinck, Giovanni Sgambati, Hans Richter, Eugène Ysaye, Ignaz Paderewski, Josef Hofmann, Leopold Godowsky.

Aus Moskau wird uns mitgeteilt: „Künstlervereinigung zur Förderung der Kammermusik in Moskau" nennt sich eine Gesellschaft, die seit dem letzten Herbst besteht. Sie hat eine reiche Tätigkeit entfaltet und veranstaltet zur Erreichung ihrer Zwecke Folgendes: 1. Vorführungen von Kammermusikwerken privatim im intimen Kreise, zu denen nur Bekannte von mitwirkenden Künstlern zugelassen werden. 2. Vorführungen für alle Mitglieder des Kreises und für von diesen eingeführte Gäste in der Privatwohnung des Vorstandes. 3. Öffentliche, allgemeinzugängliche Konzerte mit Vorführungen von Kammermusik. 4. Für die besten Werke der Kammermusik und deren Vorführungen werden Preise ausgesetzt. 5. Neue Kompositionen und wissenschaftlich theoretische Werke über Fragen der Kammermusik werden von der Künstlervereinigung veröffentlicht. — Die Vorführungen haben in der ersten Hälfte der Saison viel Gediegenes geboten und erregen lebhaftes Interesse bei den Besuchern. Die hervorragendsten Künstler der Stadt haben sich dem neuen Unternehmen angeschlossen. Sergei Taneiew und J. Hryshimali sind zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft ernannt worden und haben an den Vorführungen teilgenommen.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Begründer und Vorstand der Künstlervereinigung ist der Rechtsanwalt Eugen Gunst.

Aus London wird uns geschrieben: Mr. Joseph Holbrooke, dessen literarische Auslassungen manchmal interessanter sind als seine musikalischen Schöpfungen, hat eine Anregung gegeben, daß die Konzertagenturen dahin übereinkommen sollten, keine Freibillets mehr auszugeben; er meint, das Publikum würde dann anfangen, seine Plätze zu bezahlen. Ein bekannter englischer Kritiker erwidert darauf: „Das glaube ich nicht. Das Ergebnis eines Konzerts oder vielmehr dessen Besuch würde, wenn nur zahlende Zuhörer zugelassen würden, manchmal recht überraschend sein. In manchen Fällen würde das große ‚Haus' in einer Droschke nach Hause fahren können." Leider soll man diese Erfahrung nicht allein in London machen

Wir werden um Aufnahme des Folgenden ersucht: Der Verlag der „Orgel" (Leipzig, Inselstraße 11) beabsichtigt, recht bald und in möglichster Vollständigkeit ein Kirchenmusiker-Lexikon erscheinen zu lassen, das ein wichtiges Handbuch für den deutschen Kirchenmusikerstand in Stadt und Land werden soll. Da der im Januar 1909 vom Verlag der „Orgel" ausgesandte Fragebogen in noch nicht genügender Anzahl beantwortet wurde, auch vielleicht nicht allen Musikern, die hier aufgenommen werden müssen oder wollen, zugegangen ist, so ergeht diese Aufforderung nochmals an alle deutschen Kantoren und Organisten, d. h. an alle im Deutschen Reiche, in Österreich-Ungarn und der Schweiz geborenen und hier wirkenden Musiker, ihre kurzgefaßten Biographieen einzusenden. Das Kirchenmusiker-Lexikon soll enthalten die Namen aller Kirchenmusiker im Haupt- und Nebenamt, akademisch und seminarisch gebildete, also auch diejenigen Kirchenmusiker, deren Kirchenamt mit Schule verbunden ist. Jeder sende die erforderlichen, möglichst kurzgefaßten Notizen über Geburtsdatum, Geburtsort, Studien, Lebensstellung, sowie Amt und Beschäftigung, Wohnort und ein kurzes Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke mit Angabe des Verlegers bis 28. Februar 1910 an den obengenannten Verlag.

Richard Strauß' „Elektra" in amerikanischer Reporterphantasie. In einem New-Yorker Blatt finden wir folgende köstliche Schilderung: Vor einigen Tagen tönten aus einem Hause einer belebten Straße New-Yorks grauenerregende Laute. Eine Frauenstimme schrie, stöhnte, ächzte, bis das wilde Konzert durch einen Mark und Bein erschütternden Schrei gekrönt wurde. Im Nu hatten sich vor dem Hause zahllose Passanten angesammelt, die nach der Polizei schrieen. Ja, einige machten sogar Miene, in das Haus einzudringen. Da wurde die Tür geöffnet, und ein die Augen wild rollender Mann, offenbar ein Italiener, wollte sich einen Weg durch die Menge bahnen. Man trat ihm in den Weg, man wollte wissen, was sich in dem Hause Schreckliches ereignet hätte. „Laßt mich durch!" rief der Angehaltene in schlechtem Englisch, „man erwartet mich dringend im Manhattan Opera House." Aber man ließ ihn nicht fort, sondern wollte Aufklärung haben. „Wer ist da drinnen ermordet worden?" schrie man durcheinander. „Ermordet?" rief endlich der Fremd-

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, Leipzig.

Neue freie Bearbeitungen

für Violine und Klavier

von

Willy Burmester

Vöglein im Hain v. Chr. Sinding op. 50 Nr. 2 M. 1.50

Gavotte . . . . v. Chr. Sinding . . . . op. 50 Nr. 5 M. 1.50

Andante Religioso v. Chr. Sinding op. 50 Nr. 11 M. 1.50

Neue Stücke werden in folgenden Städten

Hamburg, Kiel, Berlin, Posen, Stettin, Landsberg, Schwerin, Lübeck, Hannover, Cassel, Gotha, Tübingen, Stuttgart, München, Freiburg, Anklam, Greifswald, Stralsund

von Herrn

Professor **Willy Burmester** gespielt.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlag von Ries & Erler in Berlin.

Beliebte Werke für gemischten Chor

W. Courvoisier:

Op. 5. **Gruppe aus dem Tartarus.** Mit Orchester.
Klavierauszug 4 M. n., jede Chorstimme —.75 M. n.

Op. 11. **Der Dinurstrom.** Mit Orchester.
Klavierauszug 6 M. n., jede Chorstimme 1.20 M. n.

Friedrich Gernsheim:

Op. 55. **Der Zaubermantel.** Mit Klavier.
Partitur 6 M. n., jede Chorstimme —.90 M. n.

Op. 56. **Hafis.** Mit Klavier.
Partitur 6 M. n., jede Chorstimme 1.50 M. n.

E. Humperdinck:

Das Glück von Edenhall. Mit Orchester.
Partitur 12 M. n. u. Orchesterstimmen 12.50 M. n.,
Klavierauszug 6 M. n., jede Chorstimme 1 M. n.

Adolf Jensen:

Adonisfeier. Mit Klavier.
Partitur 3 M. n., jede Chorstimme —.80 M. n.

Berliner
Musikalien-Druckerei
G. m. b. H.
Berlin SW. 68

Berlin SW. 68,
Lindenstr. 16/17. Fernspr.: Amt 4, 9276.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille der Musikfachausstellung 1906.

ling, „Unsinn! Ich bin der Pianobegleiter und Korrepetitor von Fräulein Gerville-Réache und habe mit ihr die Partie der Klytemnästra in Strauß' ‚Elektra' studiert und bitte, mich durchzulassen, denn ich habe höchste Eile." Die Menge zerstreute sich, nachdem sich die Grundlosigkeit ihres Verdachtes herausgestellt hatte.

Eine Millionenstiftung wurde in Budapest von einer ungenannt sein wollenden Persönlichkeit gemacht. Die Stiftung beträgt anderthalb Millionen Kronen, deren Zinsen im Konkurrenzwege zur Honorierung von Schauspielen und Opern verwendet werden sollen. Die Opernkonkurrenz wird abwechselnd für heimische und internationale Tondichter ausgeschrieben, und die Preise betragen 20000 bis 30000 Kronen. Die Uraufführung der preisgekrönten Werke soll im Nationaltheater und im ungarischen Opernhause in Budapest vor sich gehen.

Auf Veranlassung des Geschichts- und Verkehrsvereins in dem Taunusstädtchen Dreieichenhain ist vergangenen Sommer eine Gedenktafel an dem Hause angebracht worden, in dem Henri Vieuxtemps von 1855 bis 1863 gewohnt hat. Am 2. Januar wurde die Tafel durch eine Gedenkfeier eingeweiht.

Die Langlebigkeit der Musiker. Mit der Frage, welchen Einfluß die Musik auf die Lebensdauer der Künstler ausübt, die sich ihr berufsmäßig widmen, hat Otto Keller in München sich eingehend beschäftigt und eine Statistik von rund 670 Komponisten und Berufsmusikern aufgestellt, deren Ergebnisse er in der „Allg. Musikztg." mitteilt. Daraus geht hervor, daß die durchschnittliche Altersgrenze, die sonst gewöhnlich zwischen das 60. und 70. Jahr fällt, bei den Musikern zwischen das 70. und 80. Jahr zu setzen ist. Von den 670 Musikern aller Zeiten und Nationen, die Kellers Statistik berücksichtigt, sind nur 6 vor dem dreißigsten, nur 22 vor dem vierzigsten, nur 40 vor dem fünfzigsten Lebensjahr gestorben. Auch im sechsten Jahrzehnt bewegt sich die Anzahl der Todesfälle noch in sehr niedrigen Ziffern; die höchsten Zahlen werden erst im 8. Jahrzehnt erreicht, also zwischen dem 70. und 80. Lebensjahr. In dieser Alterszone starben u. a. Händel, Scarlatti, Grétry, Haydn, Gluck, Clementi, Paesiello, Zelter, Spohr, Rossini, Meyerbeer, Gounod, Liszt, Joh. Strauß, Robert Franz, Klara Schumann, Anton Bruckner, Ferdinand von Hiller, Carl Loewe, Josef Joachim. Älter als 80 Jahre wurden Heinrich Schütz, Hasse, Rameau, Cherubini, Ambroise Thomas, Auber, Franz und Vincenz Lachner, Ed. Grell, Verdi Auch die Zahl der älter als mit neunzig verstorbenen Musiker ist verhältnismäßig erheblich — das höchste Alter unter ihnen erreichte der 1906 mit 101 Jahren gestorbene Sänger Manuel Garcia.

Am 18. Januar feierte Professor Ernst Rudorff, Vorsteher der Abteilung für Klavier und Orgel an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin, seinen 70. Geburtstag. In Hamburg war Rudorff Leiter der Singakademie, dann Lehrer am Konservatorium in Köln, wo er den Bach-Verein gründete. Die Professur an der Berliner Hochschule nimmt er seit Oktober 1869 ein. Von seinen Kompositionen sind zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erwähnen Lieder, gemischte Chöre, Klavierstücke, Kammermusik, Ouvertüren, ferner besonders seine drei Symphonieen und seine Serenaden. Rudorff verdankt man die erste Partiturausgabe der „Euryanthe“ und die Herausgabe der Briefe Webers an Lichtenstein. Von 1880—1890 war er Leiter des Sternschen Gesangvereins; er begründete dann die Musikalische Gesellschaft.

Leopold von Auer in St. Petersburg wurde anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft vom Kaiser von Rußland mit dem Komturkreuz des Wladimirordens ausgezeichnet.

Dr. Otto Kinkeldey in Berlin wurde zum Nachfolger Prof. Dr. Emil Bohns als Lehrer und Bibliothekar an das Königliche akademische Institut für Kirchenmusik in Breslau berufen. Er wird auch die Vorlesungen über Musik an der Universität halten.

Professor Dr. Karl Nef in Basel hat die Redaktion des Fachblattes „Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt“ niedergelegt, weil er sich mehr wissenschaftlichen Arbeiten widmen möchte. Sein Nachfolger ist Musikdirektor Ernst Isler in Zürich.

Zum Ehrenchormeister der Dresdener Liedertafel wurde deren früherer Dirigent, Reinhold Becker, aus Anlaß seines 25jährigen Mitgliedsjubiläums ernannt.

Der Pianist Alfred Hoehn in Frankfurt a. M. ist vom Herzog von Meiningen zum Hofpianisten ernannt worden.

Der Cellist Hugo Schlemüller in Frankfurt a. M. wurde vom Fürsten von Waldeck und Pyrmont zum Kammervirtuosen ernannt.

Eugen d'Albert ist der Professortitel verliehen worden.

TOTENSCHAU

Im Dezember † in St. Petersburg nach langem, schwerem Leiden im Alter von 42 Jahren der Komponist und Dirigent Julius Bleichmann. Er rief die Petersburger Volks-Symphoniekonzerte ins Leben und war 1894/95 Dirigent der Philharmonischen Konzerte Als Komponist hat er sich hauptsächlich mit Liedern bekanntgemacht, doch schrieb er auch Klavierstücke, Kammermusik, Orchesterwerke und Chöre, ferner zwei Opern.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG

Granville Bantock's großes dreiteiliges Chorwerk nach Versen des gefeierten, geistreichen persischen Epigrammatikers Omar Khayyam (um 1100), dessen einzelne Teile bereits auf zehn englischen Musikfesten zur Aufführung kamen, ist von Hugo Schenck ins Deutsche übersetzt worden, sodaß sich nun auch unsere deutschen Chorvereinigungen mit diesem bedeutenden Chorwerke beschäftigen können.

Schönheit

verleiht ein zartes, reines **Gesicht**, rosiges jugendfrisches **Aussehen**, weiße sammetweiche **Haut** und blendend schönen **Teint**. Alles dies erzeugt die allein **echte**

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

v. Bergmann & Co., Radebeul. à St. 50 Pfg. Überall haben.

STAATS-MEDAILLE



Atelier für Kunstgeigen-Bau

und Reparatur. **Instrumente eigener Werkstatt** in **hervorragender Ausführung**, sowie solche alter **deutscher, französischer** und **italienischer** Meister. **Cello- und Geigen-Bogen bewährtester eigener Fabrikation.** Zahlreiche Anerkennungsschreiben erster Künstler.

Georg Winterling,

Inhaber der Staats-Medaille,

Hamburg, Neue A.B.C.-Straße.

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Unentbehrlicher Ratgeber für Dirigenten, Konzertvereine u. Rezensenten.

2 Bände à M. 6. , geb. à M. 8 —. (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)

RODA RODA

Die fünf jüngsten Bücher dieses glänzenden Humoristen erlebten jetzt 59 Auflagen.

Man verlange Prospekt von

Schuster & Loeffler, Berlin W 57

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ricordi & Co.

Leipzig, Querstraße 4-6

Wir machen die geehrten Interessenten darauf aufmerksam, daß wir die alleinige Vertretung für Deutschland der

F. I. R. S. T. - Mailand

(Fabrik für perforierte Notenrollen :: 65töniger Klavierspielapparate) ::

übernommen haben.

Die Reproduktionen der Notenrollen F. I. R. S. T. zeichnen sich speziell durch die genaue und künstlerische Wiedergabe aus, da die Stücke von dem artistischen Leiter Mo. Cav. M. D'Alessandro selbst und, wo möglich, direkt aus den Partituren bearbeitet werden. Deshalb sind diese Notenrollen eine Spezialität der Fabrik F. I. R. S. T., und werden dieselben von allen bevorzugt, welche den künstlerischen Wert und die vorzügliche Ausführung dieser Notenrollen kennen gelernt haben. Wir erlauben uns, noch darauf aufmerksam zu machen, daß die Fabrik F. I. R. S. T. das **alleinige Reproduktionsrecht für die Werke von Verdi, Puccini, Bolto, Massagni, Burgmein, Martucci usw. hat.**

Wir bitten, in den besseren Spezialgeschäften den deutschen Katalog gratis einfordern zu wollen, event. versenden wir denselben auf Verlangen gern gratis und franko.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

2. CHOPIN-HEFT

. . . Ja, dem Chopin muß man Genie zusprechen in der vollen Bedeutung des Wortes, er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen viel höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raffaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie . . .

Heinrich Heine

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 10

Zweites Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Ferdinand Hösick
Chopin's Kindheits- und Knabenjahre

Albert Maecklenburg
Die Klavieretüden Chopin's
Eine Studie. I.

Dr. Julius Kapp
Chopin's „Préludes" op. 28
Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau von Mouckhanoff

Ferdinand Hösick
Chopin's Bruch mit George Sand im Lichte der Wahrheit
Mit einem ungedruckten Briefe des Tondichters an Solange Clesinger

Bernard Scharlitt
Ungedruckte Briefe Chopin's an Solange Clesinger

Besprechungen (Bücher)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHOPIN'S KINDHEITS- UND KNABENJAHRE[1])

von Ferdinand Hösick-Krakau

Sechs Meilen von Warschau entfernt liegt an dem Flüßchen Utrata, mitten in den masowischen Ebenen zwischen der Bzura und der Weichsel das Dorf Żelazowa Wola. Schon in alten Dokumenten aus dem XVI. Jahrhundert erwähnt, bildete es in späteren Zeiten den Besitz des reichen Grafengeschlechtes Skarbek, dessen Familiengräber bis auf den heutigen Tag in der nahegelegenen altertümlichen Pfarrkirche zu Brochow sich befinden.

Im Jahre 1810, zur Zeit, da Napoleon Europa erschütterte, wurde Żelazowa Wola von der Gräfin Luise Skarbek, geborenen Fenger, bewohnt. Sie lebte unglücklich mit ihrem Gatten, den seine Gläubiger seit einer Reihe von Jahren im Auslande zu leben zwangen. Sie war eine in jeder Hinsicht ungewöhnliche Frau, die Personifikation der Ehrsamkeit und des Edelsinnes, der schöne Typus einer edlen, aufopferungsvollen und resignierten Matrone. Als einzige Tochter des angesehenen Thorner Bankiers Fenger erhielt sie in Thorn eine überaus sorgfältige Erziehung und war, herangewachsen, als Erbin des Millionenvermögens ihres Vaters Gegenstand der Werbung mehrerer Herren aus der Umgegend, unter denen der von dem früheren König Stanislaus August empfohlene Graf Kaspar Skarbek den Vorrang erhielt. Leider war er ein überaus leichtsinniger Mensch, ein Schürzenjäger und Verschwender, was zur Folge hatte, daß die junge Gräfin bald nach der Übersiedlung nach Warschau eine herbe Lebensenttäuschung erlitt. Von ihrem Manne vernachlässigt, trug sie ihr Los geduldig, indem sie in ihrem Mutterglücke und in musterhafter Pflichterfüllung Trost fand. Als aber die Verschwendungssucht des Grafen Skarbek nicht nur sein eigenes Vermögen verschlungen hatte, sondern auch dem der Gräfin bedrohlich zu werden begann, ließ sie sich, um den Rest ihres Vermögens zu retten, im Jahre 1802 scheiden.

Sie hatte fünf Kinder: zwei Töchter und drei Söhne, deren Erzieher ein junger Lothringer war: Nikolaus Chopin.

[1]) Aus der demnächst erscheinenden, von Bernard Scharlitt ins Deutsche übertragenen Chopin-Biographie von Ferdinand Hösick.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am 17. April 1770 in Nancy geboren, war er Franzose und betrachtete sich als solchen. Über seine Herkunft hat sich jedoch eine späterhin durch Archivnachforschungen bestätigte Tradition erhalten, derzufolge in den Adern dieses lothringischen Franzosen polnisches Blut floß. Der Ahnherr der Familie Chopin, ein Pole, namens Nikolaus Szop, war ein „Höfling" des unglücklichen Königs Stanislaus Leszczynski, der als Gouverneur von Lothringen bei der Bevölkerung dieses Landes ein sympathisches Andenken hinterlassen hat. Wann dieser Nikolaus Szop aus Polen nach Lothringen gekommen war, ob zusammen mit Stanislaus Leszczynski, oder nach dessen Ankunft in Nancy, ist nicht festgestellt. Bekannt ist nur und wird durch amtliche Dokumente des Stadtarchivs in Nancy bestätigt, daß zur Zeit Stanislaus Leszczynski's zwei seiner Höflinge, Jan Kowalski und Nikolaus Szop, beide aus Kalisch gebürtig, nach Lunéville gekommen waren und dort mit Erlaubnis des Königs und seiner Unterstützung einen Weinhandel eröffnet hatten. Ihre Compagniefirma haben sie dann, wohl aus Geschäftsrücksichten, in Ferrand[1]) & Chopin umgeändert. In jenen Zeiten hat nämlich manche polnische Familie, die sich in Lothringen niedergelassen hatte, ihren für die Franzosen schwer auszusprechenden Namen in einen französischen umgewandelt. Der Sohn dieses Nikolaus Szop, namens Jean Jacques Chopin, dessen Mutter schon eine Französin war, gab den Weinhandel auf und wandte sich dem Lehrfache zu. Er ließ sich in Metz nieder, heiratete dort eine Frau Desmarells oder Desmarais, eine Witwe, und hatte mit ihr vier Kinder: drei Söhne und eine Tochter. Da er es jedoch nirgends lange auf einer Stelle auszuhalten vermochte, übersiedelte er bald von Metz nach Nancy und von dort nach Straßburg. Wo und wann er gestorben, ist unbekannt. Seine Tochter, die nach Lunéville geheiratet hatte, starb in jungen Jahren, noch vor der französischen Revolution. Von seinen Söhnen war der älteste Geistlicher geworden und starb am Anfang des 19. Jahrhunderts als Kanonikus in Nancy. Wie sich die Lebensschicksale des zweiten Sohnes gestaltet haben, ist nicht bekannt; es steht nur fest, daß er kinderlos aus dem Leben geschieden ist. Der jüngste Sohn Jean Jacques Chopin's wanderte nach Polen aus. Daß nun dieser jüngste Enkel des Nikolaus Szop jener Nikolaus Chopin gewesen ist, scheint keinem Zweifel zu unterliegen.

Wie dem nun auch sein mag, Tatsache ist und bleibt, daß in der zweiten Hälfte des Jahres 1787, im Augenblicke, da in Warschau der denkwürdige vierjährige Landtag sich vorbereitete, der kaum siebzehnjährige Nikolaus Chopin an die Weichsel kam.

Im Umgange höflich und liebenswürdig, in den Formen elegant, dabei intelligent und gebildet, außer des Französischen als Lothringer fast ebenso

[1]) Kowal heißt auf polnisch „Schmied" und französisch „Ferrant". Anm. d. Übers.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gut des Deutschen mächtig, erteilte er nicht nur Unterricht in diesen beiden Sprachen, sondern wurde, als er weiteren Kreisen bekannt geworden war, als tüchtiger Pädagoge von den ersten Häusern Warschaus gesucht. Unter solchen Verhältnissen lernte er die Starostin Łączyńska kennen, die eben auf der Suche nach einem Erzieher für ihre Kinder war. Von der Bildung Chopin's und seinen guten Manieren eingenommen, schlug sie ihm eine Hauslehrerstelle bei ihr auf dem Lande vor, die er sogleich annahm. Er übersiedelte denn auch bald nach Czerniejew, wo er zwei Söhne der Starostin und zwei Schwestern Łączyński unterrichtete, von denen die jüngere, Marie, von Kindheit an sich durch ungewöhnliche Schönheit auszeichnete, und einige Jahre später, mit Walewski verheiratet, eine so bedeutende Rolle im Leben Napoleons I. gespielt hat. Um die Zeit, da sie Schülerin Nikolaus Chopin's war, zählte sie 14 Jahre und bildete den Gegenstand der „ersten Liebe" des jungen Grafen Friedrich Skarbek. Ein Aufenthalt im Hause der Starostin Łączyńska führte nun eine Wende im Leben Nikolaus Chopin's herbei. Die Gräfin Skarbek, die gerade einen Hauslehrer für ihren jungen Sohn suchte, fand an Chopin in solchem Maße Gefallen, daß sie ihm eine Stelle in ihrem Hause anbot. Im Herbste 1802 verließ Chopin das Haus der Starostin und zog nach Żelazowa Wola, wo er dem jungen Grafen Skarbek den ersten gründlichen Unterricht zu erteilen hatte.

Auf dem Gutshofe von Żelazowa Wola lebte als Wirtschafterin eine junge Verwandte der Gräfin Skarbek: Fräulein Justine Krzyżanowska. Sie war eine arme, verwaiste Adelige, überaus liebenswürdig und von einnehmendem Äußern, im Umgange reizend, gebildet und intelligent, dabei wirtschaftlich, praktisch, bescheiden, der schönste Typus einer polnischen Jungfrau. Nikolaus Chopin lernte die ungewöhnlichen Eigenschaften der sympathischen Wirtschafterin mit der Zeit kennen, verliebte sich in sie, bis er dann schließlich ihre Gegenliebe fand und sie heiratete. Die Trauung fand am 2. Juni 1806 in der Pfarrkirche zu Brochow statt. Der Bräutigam zählte 27, die Braut 24 Jahre.

Daß Nikolaus Chopin in Polen eine glückliche zweite Heimat fand, hatte er hauptsächlich seinem lauteren Charakter zu verdanken, der ihm allgemeine Achtung und Sympathie brachte und ihm im Hause der Gräfin Skarbek nicht so sehr die Stellung eines Hauslehrers, als vielmehr die eines treu ergebenen Freundes verschaffte. Hören wir, wie ihn Graf Skarbek in seinen Memoiren charakterisiert:

„Er war weder Emigrant, noch halbgeweihter Geistlicher, wie dies zu jener Zeit bei den französischen Hauslehrern meist der Fall war, die der Erziehung der polnischen Jugend eine so unnationale Richtung gaben. Er war weder von den Grundsätzen der übertriebenen republikanischen Freiheit durchdrungen, noch auch von der geheuchelten Bigotterie der französischen Emigranten, nicht minder fern lag ihm götzendienerische

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ehrfurcht vor Thron und Altar. Ein moralischer und rechtschaffener Mensch, machte er es sich keineswegs zur Aufgabe, als Erzieher der polnischen Jugend diese zu Franzosen umzugestalten und ihr die in Frankreich herrschenden Grundsätze einzuimpfen. Er betrachtete es im Gegenteil als seine Pflicht, dem Lande, in dem er gastliche Aufnahme gefunden, seine Dankbarkeit dadurch zu beweisen, daß er die ihm anvertraute Jugend zu guten Bürgern dieses Landes erzog. Durch seinen langjährigen Aufenthalt in unserem Vaterlande, seine freundschaftlichen Beziehungen zu polnischen Häusern, namentlich aber durch seine Heirat mit einer Polin, wurde er mit der Zeit ein wirklicher Pole."

Nikolaus Chopin wird uns geschildert als ein immer auf das sorgfältigste gekleideter Brünetter mit glattrasiertem Gesicht, klugen Augen und Adlernase. Er war wissensdurstig und liebte es, die Abende der Lektüre Voltaire's zu widmen, dessen glühender Verehrer er war. Wiewohl von lebhaftem, nervösem Temperament, war er im Umgange doch überaus liebenswürdig, im Gespräche interessant. Er war Bücherfreund, pflegte aber mit nicht geringerer Vorliebe in seinen freien Stunden auch die Musik. Von Natur musikalisch, beherrschte er zwei Instrumente, nämlich Geige und Flöte, und nahm gern an Kammermusik-Aufführungen teil. Obschon er die Musik nur als Dilettant pflegte, hatte er doch, was erwähnt zu werden verdient, eine nicht geringe Meinung von seinen musikalischen Fähigkeiten, ja, er war sogar in dieser Hinsicht nicht frei von einer gewissen Eitelkeit und insbesondere auch sehr empfindlich, wenn jemand seine Geläufigkeit auf einem der beiden Instrumente zu bezweifeln wagte. Er duldete es nicht, daß man sein musikalisches Amateurtalent nicht ernst nahm. Überdies besaß er eine lebhafte Phantasie und war ein geistig überaus regsamer Mensch. Er verfügte auch über einen schönen Stil. Seine Briefe zeichnen sich durch ein musterhaftes Französisch aus, und ihre elegante literarische Form zeugt in bemerkenswerter Weise von seiner geistigen Kultur. Gelegentlich verstand er es auch, Verse zu schreiben. Diese künstlerischen und literarischen Beanlagungen, die oft mit Leichtsinn und Mangel an praktischem Sinne gepaart zu sein pflegen, vertrugen sich jedoch bei Nikolaus Chopin sehr gut mit einer angeborenen Ordnungsliebe und Standhaftigkeit.

Frau Chopin zeichnete sich durch viele verwandte Charaktereigenschaften, namentlich durch Arbeitsamkeit und Geschicklichkeit, aus. „Frau Chopin" — so charakterisiert sie einer ihrer guten Bekannten —, „die von allen, die ihr nahestanden, geliebt und verehrt wurde, war der Typus der pflichttreuen polnischen Hausfrau." Von überaus sanftem Wesen, sehr religiös, zur Gattin und Mutter geschaffen, war sie eine Frau, deren ganzes Sinnen und Trachten dem Gatten und den Kindern galt. Dadurch bildete sie mit ihrem Manne, an dem sie in aufrichtiger Liebe hing, ein Paar, das in der stillen, ruhigen Häuslichkeit sein Glück suchte und fand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Überdies war Frau Chopin ein Schöngeist, voll künstlerischer und poetischer Neigungen, was namentlich in ihrem angeborenen Sinn und Talent für Musik zutage trat. Dank der Obhut von seiten der Skarbeks sorgfältig erzogen, beherrschte sie nicht nur geläufig das Französische, was zu jener Zeit als erste Bedingung für die Bildung eines adeligen Fräuleins galt, sondern spielte auch sehr gut Klavier, sang auch nicht übel, beides mit einer merkwürdigen, ihrem Wesen eigentümlichen Poesie. Diese ihre musikalische Begabung war es denn auch, durch die sich Nikolaus Chopin zunächst zu ihr hingezogen fühlte. Insbesondere nahm sie ihn mit den von ihr gesungenen französischen Romanzen, die dazumal in Polen sowohl, wie im ganzen übrigen Europa in Mode waren, besonders gefangen. Zum Tanze spielte sie gleichfalls mit außerordentlicher Hingebung auf, was ihr die Liebe der tanzenden Jugend eintrug, die sich am flottesten beim Spiele des Fräulein Justine und später der Frau Chopin dem Tanze hinzugeben pflegte. Erwähnenswert ist noch der Umstand, daß sie, als eine geborene Krzyżanowska, einer Familie entstammte, die sich durch außerordentliche musikalische Beanlagung ausgezeichnet und bis auf den heutigen Tag noch ungewöhnliche, ja sogar einige bedeutende musikalische Talente hervorgebracht hat. Seit ihrer Verheiratung mit Nikolaus hatte sie, solange man in Żelazowa Wola sich aufhielt, weniger Gelegenheit zum Klavierspiel, denn das Piano zierte den Salon der herrschaftlichen Wohnung, sie aber fand, mit ihrem Manne in der Dependance wohnend, mehr wirtschaftliche Beschäftigung als zu ihrer Mädchenzeit, besaß auch kein eigenes Klavichord. Die bescheidene Wohnung, in die sie gleich nach ihrer Hochzeit gezogen waren, bestand aus drei kleinen, weißgetünchten Stübchen mit Balkendecken. Armselig eingerichtet, wenn auch durch ihre Einfachheit gewinnend, unterschied sich diese Wohnung von den gewöhnlichen der unvermögenden Dorfangestellten höchstens dadurch, daß in der Stube, in der Nikolaus Chopin sich aufzuhalten pflegte, mehrere Regale mit ausschließlich französischen Büchern sich befanden. Die größte der drei Stuben diente als Salon, während ein auf den Rasenplatz hinausgehendes Stübchen, von dem aus man die Aussicht auf den Utratafluß genoß, als Schlafzimmer diente.

In diesem Stübchen wurde am 22. Februar 1810 um sechs Uhr abends Frau Justine von einem Knaben entbunden, der mit der Zeit zu dem genialsten nationalen Musiker Polens und zu dem „kühnsten und stolzesten Dichtergeist der Zeit“ [1]) heranwachsen sollte. Einer Legende zufolge sollen in dem Augenblicke, als der künftige Schöpfer der Mazurken und Polonaisen zur Welt kam, Dorfmusikanten unter den Fenstern des Skarbek'schen Guts-

[1]) Worte Robert Schumanns.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hofes gespielt haben, um in der in Polen üblichen Weise die Besitzerin von Żelazowa Wola zu einer Bauernhochzeit einzuladen. . . .

Genau zwei Monate später, am 23. April 1810, fand in der Pfarrkirche zu Brochow die Taufe des Neugeborenen statt. Die Taufpaten waren: Franz Grębecki, ein Freund von Nikolaus Chopin, in Vertretung des abwesenden Grafen Friedrich Skarbek, und die ältere Tochter der Gutsherrin, Komtesse Anna Skarbek. Wie die erstgeborene Tochter mit Rücksicht auf die Brotherrin bei der Taufe deren Namen erhielt, so wurde jetzt der Sohn des Ehepaares Chopin zu Ehren des ältesten Sohnes der Gräfin auf den Namen Friedrich, ferner aber zu Ehren des Taufpaten auf den Namen Franz getauft.[1])

Im Oktober 1810 zog die Familie Chopin nach Warschau, wo der Vater die Stelle eines Lehrers der französischen Sprache am Lyzeum er-

---

[1]) In den Zivilstand-Registern der Pfarrgemeinde Brochow befindet sich bis zum heutigen Tage der Taufschein Friedrich Franz Chopin's, dessen wörtliche Abschrift wie folgt lautet: „Annus 1810, 23. Aprili. Ego, qui supra supplevi ceremonias super infantem baptisatum ex aqua bini nominis Fridericum Franciscum, natum die 22. Februarii, Ma(gni)ficorum Nicolai Choppen Gali et Justinae de Krzyżanowska Legi(timorum) Conjug(um) Patrini Ma(gni)ficus Franciscus Grębecki de villa Ciuliny [?] cum Ma(gni)fica Domina Anna Skarbkówna Contessa de Żelazowa Wola." Der Taufakt selbst fand in Gegenwart der Zeugen Josef Wyrzykowski und Friedrich Geszt, zweier Freunde des Nikolaus Chopin, statt, der mit ihnen zusammen das Kind in die Kirche zu Brochow brachte. Bei dem Taufakte waren weder die Taufpaten des Neugeborenen, noch dessen Mutter zugegen. Es erhellt dies aus dem zweiten Zivilstand-Register der Pfarrgemeinde Brochow, in das unter dem 23. April 1810 Folgendes von dem Pfarrer Jan Duchnowski eingetragen und von Nikolaus Chopin unterfertigt wurde: „Im Jahre Tausend achthundert und zehn, am drei und zwanzigsten des Monats April um 3 Uhr nachmittags. Vor uns, dem mit der Führung des Zivilstand-Registers der Pfarrgemeinde Brochow, Bezirk Sochaczew, im Departement Warschau, betrauten Pfarrer, erschienen Nikolaus Chopyn [so!], Vater, 40 Jahre alt, im Dorfe Żelazowa Wola wohnhaft, und zeigte uns ein Kind männlichen Geschlechtes vor, das in seinem Hause am zwei und zwanzigsten Februar des laufenden Jahres um 6 Uhr abends zur Welt kam, und erklärte uns, daß es von ihm und seiner Gattin Justine, geborenen Krzyżanowska, 28 Jahre alt, gezeugt worden sei, und daß er es auf die beiden Namen Friedrich Franz zu taufen wünsche. Nach Abgabe obiger Erklärung und nachdem uns das Kind in Gegenwart des Josef Wyrzykowski, Oekonomen, 38 Jahre alt, sowie des Friedrich Geszt, der das 40. Lebensjahr vollendet hat, beide im Dorfe Żelazowa Wola wohnhaft, vorgezeigt wurde, haben der Vater und die beiden Zeugen nach Verlesung des vorliegenden Geburtsaktes bekannt, daß sie schreiben können. Wir haben den vorliegenden Akt unterfertigt.

Nikolaus Chopin,
Vater.

Jan Duchnowski,
Pfarrer von Brochow, betraut mit den Pflichten eines Zivilstandesbeamten."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

halten hatte und ein Schülerpensionat eröffnete. Hier verlebte der zukünftige Tondichter die ersten Jahre. Er war ein überaus zartes, kränkliches Kind. Schon frühzeitig bekundete er eine große Empfänglichkeit oder Reizsamkeit Musikklängen gegenüber. Beim Vernehmen des Klavieres aus dem angrenzenden Zimmer pflegte der Knabe so heftig zu weinen, daß man ihn kaum zu beruhigen imstande war. Anfänglich wußte man sich diese Tränen nicht zu erklären und befürchtete, daß es ein angeborener Widerwille gegen die Musik sein könnte. Frau Chopin kränkte sich sogar darüber, da sie selber eine große Musikfreundin war und die Überzeugung hatte, daß das musikalische Empfinden mit Güte und Gefühlsinnigkeit gepaart sei, während gewöhnliche Alltagsmenschen fast immer unmusikalisch zu sein pflegen. Bald jedoch überzeugte sie sich, daß ihre Befürchtungen Fritzchen gegenüber unbegründet waren. Denn seine Tränen waren eben ein Beweis für die starke Emotion, die der Knabe nicht anders zum Ausdrucke zu bringen imstande war. Dies kam einmal zutage, als Frau Chopin, da Fritz wie gewöhnlich bei ihrem Klavierspiel zu weinen begonnen hatte, dieses unterbrach und ihn zu beruhigen versuchte. Er hörte nun wohl zu weinen auf, sah sie jedoch mit einem merkwürdigen, flehenden Blick an und zeigte mit den Händchen nach dem Klavier, gleichsam bittend, daß sie wieder zu spielen beginne. Nach einiger Zeit endlich, als er merkte, daß man den Eindruck, den die Musik auf ihn machte, sich falsch erkläre, begann er sich zu beherrschen und weinte nicht mehr. In der Folge pflegte er selber die Mutter ans Klavier zu ziehen, und wenn sie Platz nahm, beobachtete er mit besonderem Interesse die Tasten. Wenn Frau Chopin zum Tanze aufspielte, pflegte Fritzchen sein Köpfchen an ihren Schoß zu lehnen und traumverloren ihrem Spiele zu lauschen. Noch stärker aber war die Wirkung, die sie auf ihr einziges Söhnchen mit dem Spielen und Singen von Romanzen, Opernarien und wehmütigen polnischen Volksliedern oder endlich mit Wiegenliedern ausübte, die sie ihrem jüngeren Töchterchen Isabella zu singen pflegte. Fritz versank dann in Sinnen, sein stets heiteres, von hellblondem Haar umrahmtes Gesichtchen verdüsterte sich, die schönen Rehaugen füllten sich mit Tränen und schienen wie weltentrückt. Ferner bemerkte man, daß er, wenn niemand im Salon sich aufhielt, ans Klavier ging, die Tasten niederdrückte und den Klängen lauschte, die unter seinen kleinen Fingern ertönten, wohlklingende Akkorde suchte, die ihm sichtlich Freude machten, Dissonanzen aber vermied. Eines Nachts endlich sah das Dienstmädchen, wie der kleine Fritz plötzlich sein Bettchen verließ und, nur mit dem Hemdchen bekleidet, barfüßig in den Salon eilte. Von Neugierde getrieben, folgte sie ihm und erblickte ihn zu ihrem großen Erstaunen am Klavier, wo er der Reihe nach alle Tanzmelodieen wiederholte, die seine Mutter gespielt hatte. Erschrocken und in der Über-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zeugung, der Knabe habe den Verstand verloren, beeilte sich das Mädchen, die Herrschaft zu wecken. Frau Chopin und ihr Gatte, wie auch deren beide Töchter, näherten sich leise dem Salon, blieben auf der Schwelle stehen und lauschten dem Spiele des Knaben. Fritz bemerkte sie nicht und schien in Ekstase zu sein. Da es jedoch Winter war, trat die um seine Gesundheit besorgte Mutter an ihn heran und meinte gerührt: „Komm, mein Engelchen, es ist hier kalt, wir werden dir morgen zuhören.“ „Ach, Mamachen“, erwiderte der kleine Virtuose, indem er ihren Hals umschlang, „zürne mir nicht, denn ich habe diese Sachen nur gespielt, um Dich manchmal vertreten zu können, wenn Du ermüdet bist.“

Inzwischen bekam er zu Ende des Jahres 1813 ein drittes Schwesterchen, Emilie, wodurch er wieder Gelegenheit hatte, die wehmütigen Wiegenlieder zu hören, die seine Mutter dem Kinde sang. Gleichzeitig spielte er mit seiner älteren Schwester. Insbesondere aber liebte er die Gesellschaft seiner ältesten Schwester Luise, die, um drei Jahre älter als er, geistig sehr entwickelt, begabt und von sehr lebhaftem Temperament, auf ihn in jeder Hinsicht großen Einfluß ausübte. Sie war auch seine erste Lehrerin. Wiewohl sie selber das Lesen und Schreiben kaum erst erlernt hatte, begann sie sogleich auch ihm ihre Kenntnisse mitzuteilen, und da er überaus gelehrig war, in dem Unterricht aber, zu dem er nicht angehalten wurde, nur ein Spiel sah, so bemerkte er es fast gar nicht, wie er allmählich zu lesen und zu schreiben begann, und dies sogleich in zwei Sprachen: Polnisch und Französisch, weil er in diesen beiden Idiomen von frühester Kindheit an zu sprechen gelernt hatte. Die kleine Luise, gleich ihm musikalisch, begann ihm auch den ersten Unterricht im Klavierspiel zu erteilen. Gleichzeitig zeichnete er mit großem Wohlgefallen, wofür er ebenfalls auffallende Fähigkeiten zeigte, wie er denn im allgemeinen in dem Maße, wie er heranwuchs, außerordentlich rasch in der intellektuellen Entwickelung Fortschritte machte. Es genügt, hervorzuheben, daß er nicht nur das Klavierspiel in der Weise erlernt hatte, daß er die leichteren Stücke aus dem Repertoire seiner Mutter zu spielen vermochte und sogar selber neue Melodieen und Variationen zuwege brachte, sondern auch schon Verse zu schreiben begann, die hinsichtlich der Form wohl unbeholfen, für einen fünfjährigen Knirps jedenfalls aber erstaunlich waren. Diese Fähigkeiten entgingen natürlich nicht der Aufmerksamkeit der Eltern, nur machte ihnen die überaus zarte Konstitution des begabten Kindes nicht wenig Sorgen, dessen Gesundheit immer viel zu wünschen übrig ließ. Wenn er sich aber nur halbwegs gesund fühlte, zeichnete sich der Kleine durch einen ausgezeichneten Humor, einen angeborenen Frohsinn sowie eine angeborene Schalkhaftigkeit, nicht minder durch Witz, Esprit, Geistesgegenwart, vor allem aber durch eine für sein Alter erstaunliche Intelligenz und Reife aus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nachdem Friedrich von der Mutter und der älteren Schwester die ersten Unterweisungen im Klavierspiel erhalten hatte, wurde er Schüler von Albert Zywny. Im Jahre 1756 in Böhmen geboren, erhielt Zywny seine musikalische Ausbildung bei Kuchar, der aus der Schule J. S. Bachs hervorgegangen war. Wiewohl nur mit einem mittelmäßigen kompositorischen Talente begabt, widmete sich Zywny doch mit großer Vorliebe der musikschöpferischen Tätigkeit, erteilte aber auch Unterricht in der Musik, und zwar im Klavier- und im Geigenspiel. Als Lehrer gehörte er jedoch keineswegs zu den besten Warschaus. Floß nun auch in seinen Adern tschechisches Blut, so war das Deutsche doch die einzige Sprache, die Zywny gut beherrschte. Polnisch sprach er mit stark deutschem Akzent.

Als ausgesprochener Verehrer Bachs (der zu jener Zeit noch nicht so geschätzt war wie heutzutage) huldigte Zywny in der Musik der klassischen deutschen Schule. Im Gegensatz zu der damals allgemein herrschenden Begeisterung für die durch Spontini, Cherubini, Salieri und Rossini repräsentierte italienische Richtung, trieb er einen begeisterten Kult mit den deutschen Musikheroen, unter denen ihm Haydn und Mozart das Höchste bedeuteten. Diese Vorliebe für die deutsche Musik flößte er auch seinen Schülern, darunter dem kleinen Chopin, ein. Es war dies ganz gewiß die beste Richtung, die er seinem Schüler weisen konnte, die einzige, die nicht auf Abwege, auf die verführerischen Gebiete der Mode und Konvenienz, sondern in die heiligen Hallen der großen und wahren Kunst führte.

Von der ersten Unterrichtsstunde an versetzte Fritz seinen Lehrer in das größte Erstaunen. Der alte routinierte, überaus pedantische und von Natur systematische Musiker verlor zuweilen den Kopf angesichts der ungewöhnlichen Begabung des Knaben, dessen Auffassungskraft und Intuition alle pädagogischen Formeln Zywny's über den Haufen warf. Die von dem kleinen Fritz im Klavierspiel gemachten technischen Fortschritte grenzten ans Fabelhafte; der Eifer aber, mit dem er sich dem Klavier widmete, mußte mit Rücksicht auf den Gesundheitszustand des siebenjährigen Pianisten von dessen Eltern eingedämmt werden. Um so mehr, als er sich auch schon der kompositorischen Tätigkeit zuzuwenden begann. Die musikalischen Gedanken, in die er seinen Lehrer einweihte, zeugten von einer exzeptionellen musikschöpferischen Begabung, und bald versuchte der junge Komponist sich auch im Niederschreiben seiner Gedanken. Da er aber dazu noch nicht fähig war, tat es Zywny für ihn, indem er das zu Papier brachte, was ihm der Kleine am Klavier vorspielte. Dies genügte dem jungen Maestro jedoch keineswegs. Denn als er seine Schöpfung schwarz auf weiß erblickte, stiegen ihm allerlei Bedenken bezüglich der Form auf, die er den einzelnen Gedanken verliehen hatte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und er machte sich an das Feilen dessen, womit er nicht zufrieden war, versuchte der Komposition durch eine Reihe von Änderungen, Ergänzungen und Kürzungen eine künstlerisch vollendetere, ihn mehr befriedigende Form zu geben. Es waren dies vornehmlich Märsche, Polonaisen, Walzer, Galopps, Variationen, weil Tanzkompositionen dieser Art um jene Zeit sich großer Beliebtheit erfreuten. Wenngleich sie nun noch kindlich naiv und unoriginell waren, berechtigten sie doch dazu, dem Knaben eine glänzende Zukunft auf musikschöpferischem Gebiete zu prophezeien. Endlich kam es so weit, daß der gute Zywny sich angesichts der Anlagen seines Schülers unfähig fühlte, ihn weiter zu leiten, und sich daher entschloß, ihm vollständige Freiheit zu lassen und nur darüber zu wachen, daß er nicht von dem richtigen Wege ablenke, sich in festen Grenzen entwickele, von der durch die Klavierwerke Bachs vorgezeichneten Richtung sich nicht entferne, die über die Sonaten Haydns, Mozarts und Beethovens zu den eben erscheinenden Kompositionen Hummels, Gyrowetz', Ries' und anderer deutscher Musiker führte.

Dank dieser Methode erreichte Zywny, daß Fritz an den Musikstunden außerordentliche Freude fand und ihrer nie genug hatte. Es verging denn auch kaum ein Jahr, und die von dem kleinen Chopin gemachten Fortschritte waren so außerordentliche, daß die Kunde hiervon sich in Warschau von Mund zu Mund zu verbreiten begann. Der siebenjährige Szopenek (so lautet im Polnischen das Diminutiv von „Chopin") bildete bald einen der Gesprächsstoffe in den Salons der Weichselstadt. Diejenigen, die ihn in seinem Elternhause oder bei Bekannten zu hören Gelegenheit hatten, erzählten Wunder von seinem Talent und von seinen Kompositionen. Einige seiner „Tänze und Variationen", die noch von Zywny zu Papier gebracht worden waren, erlangten, gleichsam im Vorgefecht, große Popularität in den vornehmen Salons und weckten nicht nur bei den Damen der großen Welt Begeisterung, sondern nicht minder die Bewunderung wirklicher Musikkenner.

Dies alles übte jedoch auf den jungen „Maestro" keinen Einfluß. Wiewohl die Musik allmählich seine Hauptbeschäftigung geworden war, lernte er dennoch fleißig die in der Schule gelehrten Fächer, da seine Eltern noch nicht den Entschluß gefaßt hatten, ihn zum Musiker auszubilden. Ihnen war es jetzt vor allem darum zu tun, daß der Knabe wie alle Kinder erzogen werde. Dies ließ sich nun um so leichter durchführen, als Fritz in der Schule die nämlichen Fähigkeiten wie beim Klavierspiel an den Tag legte. Nur die Gesundheit des genialen Knaben, der nicht nur am Klavier alle Welt bezauberte, ließ leider noch immer zu wünschen übrig.

Sowohl in der Schule, als auch zu Hause bildete Chopin gleichsam den Herd, von dem aus die Wärme der Fröhlichkeit und des Humors strömte,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die sich allen diesem Kreise Angehörenden mitteilte. Er war geradezu unerschöpflich im Ersinnen von Streichen, die er seinen Altersgenossen wie auch erwachsenen Personen oder seinen Schwestern zu spielen liebte. Hierbei bediente er sich natürlich oft der Musik. Namentlich pflegte er zur Dämmerstunde seine Kameraden um sich zu versammeln und vor ihnen am Klavier zu improvisieren. Es entging ihm hierbei nun nicht, daß bei manchem von seinen Kameraden der Hang zum Schlaf viel stärker war als zur Musik. Eines Abends nun begann er ihnen eine Räubergeschichte zu erzählen, wobei er seine Worte mit der entsprechenden Musik illustrierte. Zunächst also wie die Räuberbande durch ein Fenster in das Haus eines reichen Mannes eindrang, dort alles raubte und, aufgescheucht, sich durch die Flucht rettete, um sodann, in einem Walde angelangt, die Beute unter einander zu verteilen und endlich ermüdet in stiller Nacht einzuschlafen. Die Musik, mit der er die einzelnen Episoden seiner Erzählung malte, war dermaßen beredt und übte eine solche Wirkung auf die Einbildungskraft der Knaben aus, daß sie, der romantischen Improvisation des künftigen Balladenschöpfers lauschend, die ganze Welt vergaßen. Als aber Chopin, nach Schilderung der letzten Episode, die nächtliche Waldstille und den auf die Banditen sich senkenden Schlaf improvisierte, begannen die dem Klavier entströmenden Klänge opiumartig auf die Hörer zu wirken — wozu wohl auch die vorgerückte Abendstunde das ihrige beigetragen haben wird —, bis endlich alle der Reihe nach einschliefen. Chopin hörte nun zu spielen auf, schlich sich sachte aus dem Salon und holte Mutter und Geschwister herbei, die mit Kerzen in der Hand ihm leise folgten. Der Anblick, den die in den verschiedensten Posen auf den Stühlen schlafenden Knaben boten, war ein zwerchfellerschütternder. Nun näherte sich Fritz auf den Zehen dem Klavier und schlug mit voller Kraft einen entsetzlichen Akkord an, worauf die Schlafenden jäh auffuhren und erschreckt um sich blickten. Ein allgemeines Gelächter bildete den Epilog zu dieser ergötzlichen, von der außerordentlichen Improvisationsbegabung Chopin's zeugenden Szene. Sie bewies zugleich, daß er, neben seinen Beschäftigungen in Schule und Haus, die Musik keineswegs vernachlässigte. In der Tat wurde er von der Musik immer mehr absorbiert, und in welchem Grade er um diese Zeit schon Herr des Klavieres war, dafür spricht wohl am beredtsten die Tatsache, daß er Kalkbrenners Konzert erlernt hatte, eine Komposition, deren technische Schwierigkeiten bekanntlich nur von einem vollendeten Virtuosen bewältigt werden können. Ein solcher war aber Chopin um diesen Zeitpunkt schon zweifellos.

Kein größerer Irrtum aber, als die Annahme, Chopin habe, der Musik und dem Klavierspiel viel Zeit widmend, etwa speziell an der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Technik gearbeitet. Dies war in Wirklichkeit nicht der Fall. Denn die Technik war Chopin angeboren, er kam mit ihr zur Welt. Bezeichnend ist, was Nikolaus Chopin in dieser Hinsicht an seinen Sohn schrieb: „Du weißt, daß ich alles, was in meiner Macht lag, getan habe, um Deine Fähigkeiten zu unterstützen und Dein Talent zur Entwickelung zu bringen, daß ich Dir auch in keiner Weise opponierte. Du weißt nicht minder, daß auch die Technik des Spiels wenig von Deiner Zeit in Anspruch nahm, daß Dein Geist hierbei mehr tätig war, als Deine Finger. Wenn andere ganze Tage am Klavier verbringen, so hast Du nur selten eine volle Stunde der Ausführung fremder Schöpfungen gewidmet."

Gleichzeitig widmete er sich mit Eifer der musikschöpferischen Tätigkeit, worin ihm neben Zywny auch Elsner behilflich war. Obgleich er nun weit mehr durch geniale Intuition erriet, als auf gründliche Kenntnis der Harmonie und des Kontrapunktes sich stützte, ließ er andererseits doch nichts ungeschehen, um seinen Gesichtskreis in theoretischer Hinsicht zu erweitern, um zu lernen, was ihm fehlte. Wie sehr er jede sich hierzu darbietende Gelegenheit ergriff, dafür zeugt die Tatsache, daß, als im Jahre 1823 bei Klukowski in Warschau die „von Josef Elsner, Rektor des Konservatoriums für Musik des Königreiches Polen, und Karl Kurpiński, Musikmeister Seiner Großfürstlichen Hoheit in Warschau empfohlene ‚Kurze Anweisung, die Regeln der Harmonie oder des Generalbasses auf eine leicht faßliche Art gründlich zu erlernen' von Karl Anton Simon" erschienen war, Chopin sich das Buch sofort anschaffte.[1])

Aus dieser Zeit stammen zwei Mazurken Chopin's in G-dur und B-dur, die in kleinem Format ohne Titelblatt und ohne Nennung des Verlegers erschienen. Obgleich sie nun in vielen Stellen in bezug auf die Schreibtechnik noch naiv sind, so ist doch mit Recht von diesen primulae veris der Chopin'schen Muse behauptet worden, daß man sie, wenn die Dürftigkeit der Form und der etwas triviale Schluß des ersten Teiles der Mazurka in G-dur nicht dagegen sprechen würden, füglich für Schöpfungen aus einer späteren Periode halten könnte. Denn man gewahrt in diesen von der Volksmusik kräftig angehauchten Mazurken schon so viel „von pikanter, ungewöhnlich kühner Harmonik mit herrlich klingenden Oktaven", daß man sich über die Entrüstung der damaligen Autoritäten nicht wundern kann, die dem „übermütigen Jüngling" vorwarfen, „er habe ihre geehrten Ohren zu beleidigen sich erkühnt, indem er alle Regeln der musikalischen Grammatik über den Haufen warf".

[1]) Unter den im Nachlasse Jan Matuszyński's vorgefundenen Andenken von Chopin befindet sich ein Exemplar dieser Schule mit der eigenhändigen Unterschrift Chopin's auf dem Titelblatte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Um diese Zeit schrieb Chopin sehr viele Kompositionen in der Art dieser beiden Mazurken. Sein Name, den gewissermaßen schon das Gepräge künstlerischer Reife auszeichnete, wurde denn auch mit jedem Tage populärer, was natürlich auf die Entschließungen der Eltern Chopin's nicht ohne Einfluß blieb. Da sie einerseits seinen Eifer und Fleiß, seine Ausdauer und Begeisterung der Musik gegenüber gewahrten, die für ihn schon damals den einzigen Lebenszweck bedeutete, andererseits aber den Erfolg sahen, den er als Musiker überall davontrug, mußten sie schließlich über die Wahl seines künftigen Berufes sich klar werden. Es konnte in Anbetracht dessen, daß Chopin bereits so viel sich mit der Musik beschäftigte, kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß er nichts anderes als Musiker werden sollte. Allerdings zögerten seine Eltern einstweilen noch mit der endgültigen Entscheidung dieser Frage, stellten jedoch angesichts dessen, daß über deren entscheidende Lösung kein Zweifel mehr obwaltete, ihrem Sohne keine Hindernisse in den Weg und hemmten auch nicht seine Neigung für die Musik.

Unter den Persönlichkeiten, die in dieser Hinsicht auf Friedrichs Eltern Einfluß übten, befand sich auch Fürst Anton Radziwill, der Statthalter von Posen. Im Jahre 1825 während der Landtagssitzungen einige Wochen in Warschau weilend, interessierte sich der Fürst sehr lebhaft für den jungen Chopin, und da er selber ein ausgezeichneter Musiker war, durfte man sich getrost auf sein fachmännisches Urteil berufen. Hierbei mußte auch noch der Umstand in Betracht gezogen werden, worüber die Eltern Chopin's sich auch im klaren waren, daß durch die Befolgung der Ratschläge eines so hohen Protektors die Karriere des Sohnes außer Frage gestellt war. Und Fürst Radziwill drang sehr darauf, daß man Friedrich seiner geliebten Kunst nicht abwendig mache, ihn vielmehr zu ihr ansporne, ihm die Möglichkeit einer freien Entfaltung der angeborenen Fähigkeiten biete, die ganz exzeptionelle waren. Nachdem er diese erkannt hatte, erklärte der Fürst sich bereit, für den jugendlichen Tondichter Sorge zu tragen, wogegen die Eltern Chopin's nichts einzuwenden hatten.

Zu dem großen Erfolge, dessen er sich überall erfreute, und der es mit sich brachte, daß Chopin in den ersten Häusern Warschaus verhätschelt und jetzt schon der Liebling großer Damen aus der Aristokratie wurde, trug hauptsächlich der ihm angeborene unbeschreibliche Charme und Zauber bei. Den besten Begriff von der Wirkung, die Chopin um jene Zeit übte, gibt die folgende, französisch niedergeschriebene Charakteristik aus der Feder einer der Damen der großen Welt:

„Sanft, gefühlvoll, über alle Maßen vornehm, besaß Chopin in seinem fünfzehnten Lebensjahre alle Reize der Jugend, die jedoch mit dem Ernst des Alters merkwürdig gepaart waren. Ebenso wie sein Geist, war aber auch sein Leib von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

überaus großer Zartheit. Aber dieser Mangel der physischen Entwickelung bewahrte ihm eine gewisse, sozusagen geschlechts- und alterlose Schönheit. Sein Äußeres hatte jedoch nichts von der Weichlichkeit und Rosigkeit geschniegelter Gecken. Vielmehr war in ihm etwas, was an jene idealen Gebilde gemahnte, mit denen die mittelalterliche Legendenpoesie die gotischen Vorhallen der Gotteshäuser zu schmücken liebte. Gleichsam ein Engel von schlanken, ätherisch-olympischen Formen, mit dem schönen Antlitz einer traurigen Frau, das zu gleicher Zeit von einem zärtlichen und strengen, jungfräulich-keuschen und leidenschaftlichen Zug umspielt wurde. Solcher Art war auch der Grundzug seines Wesens. Nichts Ruhigeres und zugleich Ausgelasseneres, als seine Gedanken, nichts Festeres, nichts Exklusiveres und nichts Peinlich-Hingebungsvolleres, als seine Gefühle. Er allein war sich aber auch, wenn man so sagen darf, dessen, was sein Eigenstes ausmachte, bewußt, alles übrige dünkte ihm ein unangenehmer Traum, aus dem er zu seiner Musik sich flüchtete. In demselben Maße nun, in dem er sich den Träumereien hingab, wendete er sich von der Wirklichkeit ab, stieß sie förmlich von sich. Als Kind war er nicht imstande, ein Messer in die Hand zu nehmen, ohne sich zu verletzen, und späterhin vermochte er sich nicht in Gegenwart einer gleichgültigen Person zu befinden, ohne sogleich diesen lebendigen Gegensatz schmerzlich zu empfinden. Vor den unausgesetzten Eindrücken dieser Art schützte ihn die freiwillige und mit der Zeit tief in ihm eingewurzelte Gewohnheit, alles unbeachtet zu lassen, was nicht unmittelbar mit seinen persönlichen Gefühlen in engster Berührung stand. Schon wer nicht gleicher Meinung mit ihm war, wirkte auf seine Nerven, weckte in ihm Unruhe. Sonst war er aber in hohem Grade höflich so daß oft dasjenige, was man sich als zuvorkommende Courtoisie seinerseits auslegte, sehr nahe an Verachtung, wenn nicht gar an Ekel grenzte. Die seltenen Augenblicke, in denen er sein Innerstes enthüllte, vergalt er dann mit stundenlanger Verschlossenheit; die Ursachen hiervon waren jedoch zu subtil, als daß man sie zu ergründen imstande gewesen wäre. Daß er bei einer derartigen Verfassung dennoch Freunde haben konnte, mag seltsam erscheinen. Und doch hatte er deren viele. Es zählten dazu nicht nur alle seiner Mutter Wohlgesinnten, die in ihm den würdigen Sohn der würdigsten der Frauen schätzten, sondern auch Altersgenossen, die ihm sehr zugetan waren und deren Gefühle von ihm erwidert wurden. Denn er hatte von der Freundschaft einen sehr hohen Begriff, er war auch, ehe ihn das Leben im Laufe der Jahre dieser edlen Täuschungen beraubt hatte, von dem Glauben durchdrungen, daß er selber wie auch seine in den nämlichen strengen Grundsätzen erzogenen Altersgenossen für immer an ihren Überzeugungen festhalten und niemals mit sich selbst in Widerspruch geraten würden ... Sein Äußeres war durch die sorgfältige Erziehung und seinen angeborenen Charme ein derart sympathisches, daß er selbst jenen zu gefallen die Gabe hatte, die ihn nicht persönlich kannten. Die Zartheit seines Wesens erwarb ihm das Mitgefühl der Frauen; seine geistige Bildung aber und seine Gabe, eine sanfte, einschmeichelnde Konversation zu führen, lenkten auf ihn die Aufmerksamkeit selbst der wählerischsten Personen. Die flacher Empfindenden nahm seine vornehme Höflichkeit gefangen, die von ihnen um so mehr für bare Münze genommen wurde, je weniger sie in ihrer Einfalt es zu erfassen vermochten, daß es sich bei ihm nur um eine Pflichterfüllung handelte, und daß persönliche Sympathie in diesem Falle nicht die geringste Rolle spielte. Personen dieser Art würden, wenn sie ihn zu ergründen die Fähigkeit gehabt hätten, von ihm wohl gesagt haben, er sei ein Mensch, der sich eher lieben lasse, als daß er selber lieben wolle, und — wer weiß, ob sie nicht im Rechte gewesen wären ... Andererseits durfte man jedoch in der Weise nicht von jemandem denken, dessen allerdings seltene Anhänglichkeit immer doch eine aufrichtige, lebhafte und tiefe

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewesen ist. In den Einzelheiten des Alltaglebens war er in hohem Maße anziehend. Sein Benehmen war voll unvergleichlichen Reizes, und wenn es vorkam, daß er jemandem seine Dankbarkeit bezeigte — wozu er jedoch nicht allzusehr geneigt war —, so tat er es mit so ungeheuchelter Hingebung, daß man getrost behaupten darf, er habe freundschaftliche Gefühle mit Wucherzinsen bezahlt."

Von Natur gefühlvoll, leicht entzündlichen Herzens und für das Schöne empfänglich, zeichnete sich Chopin fast von Kindheit an auch durch große Empfänglichkeit für weibliche Reize aus, so daß diejenigen, die von ihm behaupteten, er verliebe sich leicht, keineswegs im Irrtum waren, sondern ihn im Gegenteil treffend beurteilten. Er scheint immer Gegenliebe gefunden zu haben, wie dies aus Wielislaws „Erinnerungen an Chopin" geschlossen werden darf, in denen es von dem Schüler der höheren Lyzeumklassen heißt:

„In den Universitätsgebäuden wohnten mehrere hundert Personen. Es war daher schwer, alle zu kennen, weshalb ich nicht ganz bestimmt anzugeben vermag, wer das Fräulein gewesen ist, für das Chopin sich zu jener Zeit lebhaft interessierte. Es war dies gewiß seine erste Liebe oder zumindest das, was dem jugendlichen Herzen Liebe dünkt, oft jedoch nur eine schnell vorübergehende Neigung zu sein pflegt. Wer weiß aber, ob die Erinnerung an die Gefühle, die bei Chopin durch jene Liebe aus der ‚Botanik' geweckt worden war, ihn nicht bis an sein Lebensende begleitet hat? Die Zeit hat in meinem Gedächtnis viele Spuren aus jenen Tagen verwischt, so daß ich mir heute nicht einmal die Gesichtszüge jenes Fräuleins in Erinnerung zu bringen vermag. Zu Beginn der schönen Sommerszeit, des Abends, wenn ich in der Akazienallee des botanischen Gartens herumzugehen pflegte, erschienen immer mehrere junge Mädchen, meistens in Begleitung älterer Personen, oft aber auch ohne Aufsicht. Bald nach ihnen pflegte auch Chopin sich einzufinden. Sie nahmen dann zusammen auf einer Bank Platz. Friedrichs ausdrucksvolle dunkle Rehaugen erglühten in einem ungewöhnlichen Feuer. Ich vernahm laute Gespräche, leise Seufzer, dann wieder ein Streiten, Necken, Späßchen und Gelächter. Ich lief im Garten herum und traf oft mit dem Häuflein zusammen, in dem ich keine Liebeskontrabandisten vermutete. Ich sah Friedrich oft selbander mit einem Fräulein herumspazieren. Ich zeigte ihm eigenartige Würmer und Käfer und ließ mir von ihm manches, was mir an ihnen aufgefallen war, erklären. Dem Fräulein verehrte ich frisch gepflückte Blumen, wofür Friedrich mich mit Zuckerwerk beschenkte, das er aus der Tasche holte. Eines Tages erschien im botanischen Garten Friedrichs Vater, der, nachdem er mich erkannt hatte, mich in der ihm eigentümlichen, bestimmten Sprechweise und unter merkwürdig nasaler Betonung der dem Fremden schwierigen polnischen Diphthongen ‚ą' und ‚ę', auszuforschen begann. ‚Sag mir, mein liebes Kind, hast du hier nicht meinen Sohn Friedrich gesehen?' An seiner Miene erkannte ich, daß es ihm um das Ausschelten seines Einzigen zu tun war, weshalb ich diplomatisch mich herauslog: ‚Ich habe Herrn Friedrich nicht gesehen.' ‚Aber er pflegt hier zu weilen?' fragte der Vater, mir streng ins Auge blickend. ‚Ich habe ihn nicht gesehen', erwiderte ich kurz, denn ich fühlte die ob meiner Lüge mir ins Antlitz gestiegene Schamröte brennen, entfernte mich eilig, um meine Verwirrung zu verbergen und begann Ball zu spielen. Friedrichs Vater blieb eine Weile stehen, brummte etwas vor sich hin, schlug dann mit dem Stocke auf die Erde und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entfernte sich. Als ich mich vergewissert hatte, daß er nicht zurückkehren werde, eilte ich schnell zu Friedrich, um ihn von dem Vorgefallenen in Kenntnis zu setzen. Er saß mit dem Mädchen auf einer Bank in der Kastanienenallee. Als ich ihm sagte, sein Vater habe nach ihm gefragt, erbebte er und wurde rot, dann wandte er sich an mich mit den Worten: ‚Das hast du gut gemacht, Eugen!', worauf er, mein Gesicht streichelnd, mir eine Handvoll Zuckerwerk gab und wiederholte: ‚Das hast du gut gemacht.'"

Von Natur außerordentlich begabt, zeichnete sich Fritz durch ungewöhnliche Vielseitigkeit aus, so daß er, wenn er sich nicht der Musik zugewandt hätte, als Maler, als Dichter oder als Schauspieler keineswegs Alltägliches geleistet haben würde. Denn auf jedem dieser Gebiete hat er ungewöhnliche Fähigkeiten bekundet, worüber sich bis auf den heutigen Tag die Tradition erhalten hat, und wofür es auch an Beweisen nicht fehlt, namentlich für seine schriftstellerische Begabung. Diese war allen Kindern Nikolaus Chopin's eigen, doch besaß, mit Ausnahme der jüngsten, Emilie, keine von seinen Schwestern so viel Talent zum Schriftsteller, wie Friedrich.

Vor allem bekundete er von frühester Kindheit, und zwar von seinem sechsten Lebensjahre an, eine erstaunliche Leichtigkeit im Reimen, sowohl in polnischer, wie in französischer Sprache, was namentlich in den an die Eltern gerichteten Gratulationsgedichten zutage trat.

Wie in Warschau, so füllte Fritz auch während der gewöhnlich in Szafarnia, einem der mit Chopin's befreundeten Familie Dziewanowski gehörigen Gute, verbrachten Sommerferien, seine Zeit zum größten Teile mit Musik aus. Sowohl in Szafarnia selbst, als auch in der Nachbarschaft mangelte es nicht an musikalischen Personen, wie z. B. den Hauslehrern für Musik, größtenteils Deutschen, wie einem Herrn Berger aus Skolimow und J. P. Better, einem begabten Pianisten aus Berlin, von großer Korpulenz, die Chopin wiederholt Gelegenheit zu Späßen und Streichen gab. Dies hinderte ihn allerdings nicht, mit diesem „ungewöhnlich talentierten" Pianisten vierhändig zu spielen, über Musik zu diskutieren und ihm eigene Kompositionen vorzutragen. Des Abends oder an regnerischen Tagen, die zu Hause zu sitzen zwangen, veranstaltete er „musikalische Versammlungen", in denen er, umgeben von Alt und Jung, sich am Klavier teils mit ernsten Virtuosensachen, teils mit leichteren Salonstücken oder auch mit eigenen Kompositionen, Mazurken, Walzern, Variationen produzierte. Es ging hierbei nicht ohne Improvisationen und ohne Kurzweil am Klavier ab. Unter seinen Kompositionen erfreute sich bei der Jugend von Szafarnia die von ihm „Das Jüdchen" genannte Mazurka ganz besonderer Beliebtheit. Diese hat sich wahrscheinlich im Laufe der Zeit in die dankbare Mazurka a-moll op. 17 No. 4 verwandelt. In seiner wertvollen Sammlung von Mitteilungen und Ergänzungen zur Lebensbeschreibung Chopin's berichtet M. A. Szulc über diese Mazurka:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Sie war im Lande bereits vor der Abreise des Künstlers ins Ausland unter dem Namen ‚Das Jüdchen' bekannt. Es ist eine von jenen Schöpfungen Chopin's, die am deutlichsten das Gepräge des Humors trägt, gewiß eine Reminiszenz an den Aufenthalt auf dem Lande. Ein Jude in Pantoffeln und Pekesche tritt vor seine Schenke, erblickt einen armen betrunkenen Bauer, der diese eben schwankenden Ganges verlassen hat und unter Wehklagen am Wege niederfällt, und ruft auf der Schwelle stehend: ‚Wus is dues?' [Was ist das?] Gleichsam als Kontrast zu dieser Szene erscheint plötzlich der von der Kirche heimkehrende Hochzeitszug eines reichen Bauers und zieht unter jauchzenden Rufen der Hochzeitsgäste und unter den Klängen der Geigen und der Kobza[1]) munter an der Schenke vorüber. Der Zug ist vorübergezogen, das betrunkene Bäuerlein fängt von neuem über seine Not, die er im Gläschen ertränken wollte, zu klagen an, und der auf die Schwelle zurückgekehrte Jude schüttelt das Haupt und frägt wehmütig: ‚Wus is dues?'"

In seinen „Ratschlägen für junge Musiker" sagt Robert Schumann: „Versenke dich in die Volksweisen, denn sie bilden einen unerschöpflichen Born der schönsten Melodieen und malen dir den Charakter der verschiedensten Nationalitäten." Dieser Ansicht war auch schon der 14jährige Chopin während seines Aufenthaltes in Szafarnia. In einer vom Kultus der volkstümlichen Musik, der Volksweisen durchsättigten musikalischen Atmosphäre aufgewachsen, unterließ es Friedrich, auf dem Lande weilend, nicht, die Volksmusik kennen zu lernen.

So z. B. nahm ihn, als er in Obrow einem Erntefest beizuwohnen Gelegenheit hatte, vor allem dessen musikalische Seite gefangen: die halbbetrunkenen, feurig zum Tanze aufspielenden Dorfmusikanten, oder die mit quiekender, „semitonal-falscher Stimme" verschiedene Gelegenheitslieder singenden Dorfkinder. Während alle, Bauern wie Herrschaft, auf der Wiese tanzten, aßen, tranken und sich der Fröhlichkeit hingaben, während die jungen Herren mit den Dorfdirnen sich in der Mazurka oder im Oborek wiegten und die Knechte die herrschaftlichen Damen und Fräulein umtanzten, lauschte Chopin dem Klagen der Geigen, dem Brummen des Bassetts, den langgezogenen Tönen des Dudelsacks. Je flotter das Orchester spielte, je lauter die Bässe dröhnten, je temperamentvoller die Geiger spielten und danebengriffen, und je duseliger ihnen der Dudelsackpfeifer sekundierte, um so mehr fühlte sich Chopin in seinem Elemente, um so stärker glühte es in seinem Haupte, um so deutlicher sah er sein künstlerisches Ideal und fand um so leichter seine Art und seine Individualität. Und dies wiederholte sich, so oft er Gelegenheit fand, den bei der Feldarbeit singenden Dorfmägden zuzuhören, am Sonntag dem Tanze in der Dorfschenke zuzuschauen oder endlich durch Zufall ein Dorfmägdlein zu belauschen, das, ohne zu ahnen, daß ihm jemand zuhöre, sich ein Liedchen sang. Welch großes Gewicht Chopin auf diese Kenntnis der Volksmusik

[1]) Kobza: Dudelsackartiges Instrument.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

legte, beweist die von ihm selber aufgezeichnete Tatsache, daß er, als er einmal in Nieszawa ein Dorfmädchen gewahrte, das, auf dem Zaun sitzend, ein Liedchen vor sich hinträllerte, „darüber hocherfreut", zweimal neben dem Zaun vorbeiging, um das Liedchen besser zu hören, um nicht nur die Melodie, sondern auch die Worte kennen zu lernen. Als ihm dies jedoch nicht gelang, versprach er dem Mädchen drei Groschen, wenn es ihm das ganze Lied vorsinge. Das Mädchen sträubte sich anfänglich, sang das Lied aber schließlich doch, und Chopin erreichte sein Ziel . . . Es ist dies freilich ein geringfügiger Umstand, der jedoch für den künftigen Schöpfer der Mazurken überaus charakteristisch ist, weil er dafür zeugt, mit welchem Eifer Chopin die Volksmusik studierte, mit welcher Hingebung er dem Volksliede lauschte, wie gewissenhaft er sogar in dessen Inhalt einzudringen bemüht war, wie er, mit einem Worte, schon in den Knabenjahren bestrebt war, sich mit dem Geiste und dem Charakter der polnischen Melodik und ihrer typischen Eigenart bekannt zu machen.

„Das Gefallen am Liede", sagt Julian Klaczko[1]), „bildet die hervorstechendste Eigentümlichkeit des Slawen, so daß man unser einfaches Bäuerlein mit einem Liede bis an das Ende der Welt zu führen vermag."

Diese Liebe für das Lied, für die Musik überhaupt, namentlich aber für die Tanzmusik, charakterisiert insbesondere das masowische Volk, die Masuren. Es ist dies ein durch und durch musikalisches Volk, und zwar in dem Maße, daß es jede Beschäftigung des Alltagslebens, von der Feldarbeit angefangen bis zu den Liebeswerbungen, in die Gestalt von Liedchen zu kleiden liebt, zu deren Improvisierung es eine besondere Fähigkeit und Fertigkeit besitzt. Es improvisiert denn auch bei jeder Gelegenheit. Dieses ihr Gefallen an der Musik und insbesondere an den Liedern hat zur Folge, daß viele Masuren die Musik als Handwerk ergreifen, wenn sie ihr Brot nicht anders zu verdienen imstande sind. Ein blinder oder sehender Bettler wird, sofern er singen oder Geige spielen kann — und es gibt deren viele — von Dorf zu Dorf wandernd zweifellos reichliches Almosen sammeln. An Feiertagen trifft man viele junge und alte Weiber und Männer, die, von Dorf zu Dorf ziehend, passende Gelegenheitslieder singen oder muntere Mazurken aufspielen. Solche Wandermusikanten werden überall herzlich aufgenommen. Gelegentlich seines Aufenthalts in Szafarnia (Chopin pflegte, von den Dziewanowskis eingeladen, hier nicht nur während der Sommerferien, sondern auch zu anderen Zeiten zu weilen) hatte der künftige Schöpfer der Mazurken Gelegenheit genug, die Volksmusik unmittelbar an der Quelle kennen zu lernen, weil Szafarnia, wie der ganze Lipnaer Bezirk und die Umgebung von Plock das echteste Masowien und

[1]) Berühmter polnischer und französischer Schriftsteller.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von den feurigsten Masuren bewohnt ist. Daher die genaue, für den Komponisten Chopin so charakteristische Kenntnis der polnischen Volksmusik, daher seine Liebe für den Geist der Volksmelodieen, der Sing- und Tanzweisen, daher der volkstümliche Charakter der Mazurken und vieler anderen Kompositionen Chopin's. Es darf gesagt werden, daß ohne diese auf dem Lande und namentlich in Szafarnia verbrachten Ferien Chopin gewiß nicht ein so durch und durch polnischer Komponist geworden wäre, wie er es dank der unmittelbaren Berührung mit dem Volke und dessen munterer und wehmütiger Musik, dank dessen von den bodenständigen Dorfmusikanten gesungenen und gespielten Mazurken, Krakowiaken und Kujawiaken geworden ist. Das war die beste Musikschule für Chopin, eine Schule, in der er mehr gelernt hat, als von allen Musikern zusammengenommen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE KLAVIERETÜDEN CHOPIN'S

EINE STUDIE

von Albert Maecklenburg-Danzig

Das Hauptverdienst Chopin's um die Klavieretüde besteht darin, daß er sie von dem niedrigen Niveau des Lehrstückes in die Sphäre des reinen Kunstwerks erhebt, in der uns eine Einheit von Idee und Technik entgegentritt, wie sie idealer nicht vorgestellt werden kann. Chopin's Etüden sind keine trockenen Studien, sondern lebensvolle Poesieen; in ihnen tritt sein künstlerischer, typischer Charakter vollkommen hervor, ohne daß sie dabei den technischen Wert des Instruktiven einbüßen. Vor Chopin war die Klavieretüde im allgemeinen nichts weiter als eine rein technische Studie; sie bezweckte nichts anderes, als dem Klavierbeflissenen eine möglichst praktische Handhabe zur Überwindung irgend einer Klasse des technischen Stoffes darzubieten. Nur zu oft kommen in der Periode vor Chopin trockene Exerzitien unter dem Namen „Etüde" auf den musikalischen Markt, denen jede ästhetische Bedeutung abgeht, die ohne Geist und Leben nur ihren reinen Zweck als bloße Fingerübung erfüllen. Wir erinnern an Herz, Pradher, Rosellen u. A. Hier wird die technische Aufgabe rein akademisch durchgearbeitet, ohne die poetische Sehergabe, in dem technischen Motiv, z. B. einem gebrochenen Dur-, Moll- oder Septimenakkord, das Symbol für irgend einen noch so einfachen Naturvorgang oder für irgend eine noch so primitive, fundamentale Seelenstimmung involviert zu schauen. Man verteilt einfach schablonenhaft nach den akademisch festgelegten Schulregeln das gebrochene Akkordmotiv erst an die Rechte, dann an die Linke (oder auch umgekehrt), dann an beide Hände, reitet zum Schluß, nachdem man vorher einige tenutos in ganzen oder halben Tönen hat eintreten lassen, noch auf gebrochenem Tonika-Akkord herum, und das Übungsstück ist fertig, den Forderungen des akademischen Forums Rechnung getragen.

Wir wären aber ungerecht, wollten wir geflissentlich die vereinzelten Lichtpunkte übersehen, die schon den hinansteigenden Pfad erhellen, auf dem allmählich der technische und der geistige Gehalt sich zu einer stilvollen Einheit verbinden. Schon Clementi (1752—1832) hat in seinem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Gradus ad Parnassum" einzelne erhebende Momente, die eine ästhetische Wertung beanspruchen dürfen; wenn auch die meisten über dem Formalen und Technischen den Inhalt aus dem Auge verlieren, so stehen einzelne Studien, wie z. B. das Presto in fis-moll (Simrock 24), auf einer Höhe, auf der das Technische der Diener der poetischen Idee wird. Auch Cramer (1771—1858) verarbeitet in dem 5. Teil seiner „Pianoforteschule", in op. 50 (100 Etüden), oft technische Motive nicht nur in klassischer Form, sondern läßt auch oft seinen feinen Esprit, wahren musikalischen Gehalt und poetische Wärme hervortreten. Im allgemeinen sind die meisten seiner Etüden Charakterstücke und verraten schon jedesmal eine besondere geistige Physiognomie.

Während nun aber Cramer den trockenen, pedantischen Ton der Etüde, wie er so oft bei Czerny zur Marter wird, im rein klassischen Sinne überwindet, ist es Chopin vorbehalten, sich auf dem Gebiet der Etüde zum unumschränkten Herrn des Technischen, vorzugsweise im romantischen Sinne, zu machen. Chopin ist der Anlage, sowie der ganzen Entwickelung seines musikalischen Genies nach eben Romantiker. Dem Romantiker wird das eigene Ich zum Maß aller Dinge; was nicht im Bereich seiner eigenen Natur liegt, läßt ihn kalt; der Schlüssel für die Erfassung der Welt liegt ihm in der eigenen Individualität, in seinem eigenen, alles Fremde abstoßenden Gefühlsleben, in dem Treiben seiner eigensten, innersten Natur. Wir wollen uns hier nicht damit quälen, eine möglichst erschöpfende Definition der Romantik zu geben. Das mag überhaupt kaum möglich sein. Wie Schlegel im obigen Sinne das Wesen der Romantik festlegt, das mag uns genügen. Nicht ausschließlich liegt ihr Prinzip in der „Rückkehr zur Natur" oder in der Verwandtschaft der Seelenrichtung mit den Tendenzen des Mittelalters oder in dem Streben, die rauhe Wirklichkeit in träumerische Märchengebilde umzuwandeln, oder in dem ausgesprochenen Ringen nach Symbolen, die den geheimnisvollsten Seelenschwingungen adäquat sind. Dies alles zusammengenommen und noch viel mehr mag ihren Bereich bilden; andererseits läßt sich aber sagen, daß man immerhin noch ein Romantiker sein kann, wenn auch einer oder mehrere der angeführten Faktoren fehlen. Das Wesentliche der Romantik liegt eben darin, daß das eigene Ich, dessen Abgeschlossenheit und Isoliertheit man fühlt und sich stets zum Bewußtsein bringt, sich auslebt in greifbaren Symbolen und Formen der Kunst, in seinem ganzen Umfange, in der Tiefe und Intensität seiner Empfindungen sich behauptet gegen eine ganze dagegen anstürmende Welt, daß es den eigenen Reichtum, die eigene Welt, unbekümmert um feindliche Gewalten, zur Geltung bringt. Romantik ist Behauptung des eigenen Ichs gegen andere, des Mikrokosmos gegen den Makrokosmos; Romantik ist nicht das Aufgehen in das organische Lebens-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ganze, nicht das Verschwinden des eigenen Ichs in dem Meer des Universellen, sondern ist das Festhalten der eigenen Individualität, das Widerspiegeln des Weltalls durch die eigene Seelenmonade, der eine ganz besondere, eigentümliche Form vom Schöpfer verliehen ist, — ein Reflex, in dem die individuellen Schattierungen, welcher Art sie auch sein mögen, deutlich sichtbar bleiben. Man sieht eben die Welt durch die farbigen Gläser der eigenen, ausgeprägten, angeborenen, unaufhebbaren Individualität. In diesem Sinne kann Oskar Bie in seinem geistreichen Buch „Die Meister des Klaviers" der Romantik als wesentliches Spezifikum einen „Reaktionscharakter" zuschreiben und den Begriff „Romantik" treffend definieren als den „Gegensatz zur Synthese", als „Intimität nach allen Möglichkeiten hin", obwohl er diese Definition selber als kalt bezeichnet.

In diesem Sinne ist Chopin ein Romantiker. Alle jene romantischen Elemente, die für die künstlerische Psyche Chopin's so bezeichnend sind, alle jene romantischen Grundzüge, die seine so ausgesprochene Künstlerindividualität bilden, müssen auch seine Etüden op. 10 und op. 25 widerstrahlen. Er, der „Ariel des Klaviers", die „Seele des Pianoforte", muß seine ganze Seele, sein ganzes Herz in die Etüden hineinlegen. Er kann nicht anders. Fast jede Nummer gibt den ganzen Chopin wieder, oder genauer: in fast jeder seiner Etüden tritt wenigstens bald dieser, bald jener typische Grundzug seines originellen Geistes unverkennbar hervor. Ich sage: in fast jeder. Denn wie Chopin erst allmählich zur reinen tonlichen Ausprägung seiner spezifischen, romantischen Eigenart gelangt, insofern als die Erzeugnisse seiner frühesten Periode: Rondo op. 1, die Variationen über den „Don Juan": „La ci darem la mano" usw. im Allgemeinen nur eine Konzession an den damaligen Zeitgeist darstellen, so finden wir diesen Übergang aus dem Gebiet der Anlehnung an die klassischen, traditionellen Formen in die Gefilde der reinen Chopin'schen Romantik, aus dem akademischen Lehrertum in die Domäne des Chopin'schen Dichtertums, in der uns die dem Bronnen seiner Künstlerpsyche entsteigenden Zaubergestalten rein und unverhüllt entgegentreten, auch in seinen Etüden angedeutet.

Chopin schwankt zunächst noch zwischen der akademisch-klassischen und der poetischen, romantischen Art der Etüde. In seiner frühesten Periode befindet sich Chopin noch in den Banden des Hummelschen Klaviersatzes, der bekanntlich die Keime für den originellen Chopin'schen Klaviersatz enthält; so sind denn die Etüden op. 10, No. 1 und 2 ihrem Aufbau nach, ja der Gestaltung der Passagen nach gewissermaßen Hummeliana. Wohl zeigt die Harmonik interessante Momente, doch spricht der Chopin'sche Geist noch nicht dichterisch frei; der Zwang der Studienformel ist noch der freien Entfaltung des Dichtertums Chopin's ein Hemmschuh. No. 1 und 2 machen noch den Eindruck des Traditionellen, der naiven Hingabe

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

an die Synthese der Vorgänger. Ob die Etüden No. 1 und 2 aus op. 10 zeitlich zu den allerersten gehören, ist allerdings nicht sicher festzustellen. An Titus Woyciechowski schreibt Chopin am 20. Oktober 1829: „Ich habe eine Etüde nach meiner Manier komponiert", und dann wieder am 14. November 1829: „Ich habe einige Etüden geschrieben"; es ist nicht angegeben, welche es sind. Es ist aber der Sachlage nach höchst wahrscheinlich, daß sie zu den in den Briefen an Titus erwähnten Etüden No. 1 und 2 von op. 10 tatsächlich gehören, also als Erstlingswerke zu betrachten sind; das vollständige op. 10 enthält zwölf Nummern und erschien im Sommer 1833. Weniger wahrscheinlich ist es, daß sie der Kreis der im Herbst 1837 edierten (op. 25), der Komtesse d'Agoult, der Freundin Liszts, gewidmeten Etüden umfaßt. Jedenfalls sind sie in einer Zeit entstanden, in der Chopin bei allem Emporblühen seiner Eigenart doch noch in den Bahnen Hummels wandelte, wie er denn auch am 10. April 1830 schreibt: „Ich spiele in einer Soiree bei Lewicki Hummels La Sentinelle". — Wenn nun auch No. 1 und 2 dem Einfluß der Etüdenmeister von 1830 zu verdanken sind, so sind doch schon die Keime der Chopin'schen Individualität dem Kenner fühlbar; anstatt der gewöhnlichen Oktavenarpeggien wie bei Hummel finden wir in No. 1 die Dezimenarpeggien, und deren Verschränkung am Schlusse bei niedergehaltenem Pedal und die durch den Wechsel der einander folgenden verminderten, gebrochenen Septimenakkorde (immer in Dezimenspannung) erzielten prächtigen Klangeffekte tragen schon einen Chopin'schen romantischen Stempel, der der älteren, vorzugsweise nur mit der Oktavenarpeggierung arbeitenden Etüdenschule in diesem Maße noch nicht eigen ist. Es ist schon ein Singen und Weben, ein Rauschen und Klingen, wie es die horchende Seele erst am Zauberbronnen der Romantik vernimmt. Immer freier entfaltet sich in den späteren Etüden der romantische Zug, die Wendung von einem toten Formalismus zu lebenswarmen Idealen; immer kühner tritt die ausgeprägte Chopin'sche Individualität auf den Plan, die Etüdenform ihren höheren geistigen Zwecken dienstbar machend.

Niemals aber wird Chopin so frei, daß er den Zusammenhang mit der Geschichte, mit dem Gewordenen, mit dem Polentum, dem er entsprossen, aufgäbe, daß er jemals aufhörte, Heimatkunst zu schaffen. Bei der ästhetischen Würdigung der Chopin'schen Eigenart hat man lange Untersuchungen der Frage gewidmet, ob in Chopin's künstlerischem Charakter der nationale polnische Heimatszug oder der individuelle überwiege. Offenbar eine müssige Frage. Schwebt denn überhaupt eine Individualität in der Luft? Fällt sie fertig vom Himmel? Unterliegt sie nicht vielmehr den Einflüssen der Zeit, der Heimat, jenen Entwickelungs- und Akkommodationsgesetzen, die, wie sie in dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leben der Natur so greifbar hervortreten, auch das geistige Leben und seine Phasen beherrschen? Auch Chopin's Individualität wurzelt im heimatlichen Boden, im Polentum; nicht bloß in den Mazurken, die spezifisch ausgesprochenen polnischen Charakter besitzen, auch in den Etüden und in vielen anderen Werken schimmert der polnische Untergrund vernehmbar hindurch. Drängen sich hier nicht mehr oder weniger die nationalen Intervalle hervor, zieht nicht hin und wieder wehmutsvoll ein Anklang an ein liebes Lied der Heimat durch die Komposition? Polnische Weihnachtslieder sollen ja in die Etüden verarbeitet sein. Gibt es nicht im Rhythmus Akzente, eigenwillige Betonungen schlechter Taktteile, wie sie der polnischen musikalischen Ausdrucksweise eigentümlich sind? Dann die slentandi und incalcandi — dieser rhythmische Pulsschlag des polnischen Nationalherzens, das in der polnischen Revolution in den wilden Freiheitskampf hineintaumelt, dann aber wieder in den aristokratischen Salons nur träumt, schmachtet und girrt, als gäbe es keine nationalen Aufgaben zu erfüllen, als gäbe es nur Liebe und Wein. Diese mächtigen, vorwärtsstürmenden Steigerungen, diese langatmig abnehmenden Rückgänge op. 10, No. 10 und dynamischen Abflachungen, das sehnsüchtig Suchende und seltsam Herumschweifende der Melodie, das auch den oft verschlungenen Pfad der Harmonik bedingt, das Häufen der Dissonanzen und die Retardation der Lösung, das Vermeiden plötzlich eintretender Effekte, jeglichen musikalischen Exzesses, die entzückenden Übergänge und graziösen Vermittelungen, — gewiß, dies alles entblüht der polnischen, slawischen Seele, dies alles sind die musikalischen Ausdrucksformen des polnischen, nationalen Genius. Aber obwohl dieses alles seine Geltung behält, so würden wir uns doch an dem Chopin'schen Genius schwer versündigen, wenn wir alle seine Werke nur als spezifische Ausflüsse des polnischen, dichtenden Nationalgeistes ansehen wollten. Chopin freilich lebte in diesem Glauben, und wir können diesen seiner glühenden Vaterlandsliebe zugute halten. Als einer seiner Schüler, Guttmann, jene herrliche Melodie aus op. 10 No. 3 E-dur mit Gefühl vortrug, faltete der Tondichter die Hände und rief, in sich versunken, mit leiser Stimme: „O! ma patrie!“ Als jemand eine seiner Etüden unter allgemeinem Beifall spielte, stimmte er in diesen ein, jedoch mit der Reserve: es fehle nur das polnische Element, die polnische Begeisterung! Mögen nun auch die polnischen Elemente, wie in seinen Kompositionen überhaupt, so auch in seinen Etüden den Untergrund bilden, so sind sie doch durch das Prisma der Chopin'schen Individualität hindurchgegangen und erst nachdem das national-polnische Rohmaterial einem eingehenden, verklärenden Prozeß der Idealisierung und Individualisierung unterworfen worden, gelang jene vielbewunderte und leidenschaftlich geliebte musikalische Darstellung, bei der das Individuelle über das Nationale

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

triumphiert. Wäre das Umgekehrte der Fall, so hätte Chopin sofort von seinen Landsleuten verstanden werden müssen; in Warschau hatte man aber tatsächlich bei Chopin's erstem Auftreten, wie Eduard Wolff und Liszt in seinem Chopinbuch bemerken, Chopin's Eigenart keineswegs erfaßt! Nur aus der Prävalenz des Individuellen und der Individualisierung des Polnischen, nur aus dem Emporheben des Polnisch-Nationalen auf das höhere Niveau des Individuellen erklärt es sich, daß alle die musikalischen Seelen, die mit der Chopin'schen Eigenart des feinen und zarten Empfindens verwandt sind, ihn verstehen, mögen sie nun Franzosen, Deutsche oder gar Engländer sein.

Fragen wir nun, welches die wesentlichsten Züge des Chopinschen musikalischen Charakters sind, wie sie in individuell gestalteten Gebilden aus dem polnischen Untergrund sich kristallisiert haben, so möchte man darauf mit einem Wort eines seiner intimen Freunde antworten: „Frohsinn und ein Herz voll Sehnsucht", das sind die beiden Pole seines Wesens. Einst gefragt, mit welchem Namen er die außergewöhnliche Empfindung benenne, die seine Kompositionen durchglühe, antwortete er: obwohl er vorübergehend heiter erscheine, so sei er doch nie von einem Gefühle befreit, das gewissermaßen den Grundtimbre seiner Gefühle und Stimmungen bilde, und für das er nur in seiner eigenen polnischen Sprache einen adäquaten Ausdruck entdecken könne: „Zal". Die grundlegende Stimmung der Polen, die in trauriger Betrachtung der Erniedrigung des Vaterlandes und beim Gedanken an den Verlust der nationalen Selbständigkeit heiße Tränen weint, ja, in bittersten Klagen sich Luft macht, bald in still-religiöse, bald in dumpfe, hoffnungslose Resignation versinkt, dann wieder unversöhnlich im Innern grollt oder im glühendsten Haß sich dem wildesten Revolutionstaumel hingibt, diese ganze, unendlich reiche Stufenleiter der Gefühle und Stimmungen von der sanftesten Schwermut, der zartesten Zurückhaltung an bis zum leidenschaftlichsten Aufflammen und Sichverzehren in unfruchtbarer Bitterkeit und Verzweiflung, diese eine ganze Welt verwandter, fein abgetönter Gefühle umfassende Skala, die das Wort „Zal" bedeutet, klingt auch in Chopin's Etüden in mannigfachster Färbung wieder; in dieses Weihwasser des „Zal" sind auch die meisten Etüden getaucht, das „Zal" singt in ihren zartesten Stellen, in ihren süßesten Träumereien, seufzt und stöhnt, tobt und flammt mit einem bald milden, bald glühenden Widerschein in ihren mannigfachsten Partieen.
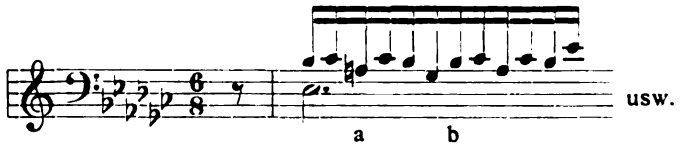
Einer der herrlichsten Belege für dieses vieldeutige „Zal" ist Etüde op. 10, No. 6 (es-moll, Andante). Es spricht aus dieser Etüde ein Gefühl düsterer Melancholie, das dem Autor spezifisch eigen ist, das aber auch alle diejenigen sympathisch zu rühren vermag, die das Leid der Liebe oder vielleicht das Unglück der Verbannung durchgekostet haben. Der Zauber einer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
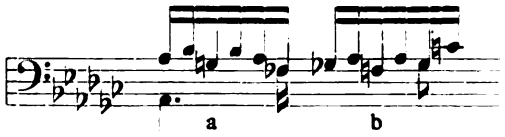
unaussprechlichen Wehmut ist über sie ausgebreitet, eine bange Traurigkeit, die nur selten von ungestümen Bewegungen (Takt 29—37) unterbrochen ist. Eine Melodie von elegisch gefärbtem, schwermütigem Ausdruck, die, ob auch klagend, doch jeden grellen Schmerzensschrei vermeidet, ja, von so hehrer Sanftmut und keuschem Adel ist, daß sie nicht von dieser Erde zu stammen scheint, bewegt sich langsam und ernst über einem schwerblütigen Baß dahin, der meistens in halben oder ganzen Tonstufen fast träge dahinschleicht. Dazwischen windet sich eine Mittelstimme hin und her, die die in ihrer Steigerung und Abnahme stetig wechselnden, gegen einander fein abgetönten Schmerzensempfindungen der Hauptmelodie bedeutungsvoll ausmalt und die, obwohl sie sich nur auf kleinem Raum bewegt, doch, eine tiefinnere Erregung hineinbringend, trefflich die einzelnen Phasen des Schmerzes symbolisiert. Obwohl von technischem Gesichtspunkt aus hier eine Studie im polyphonen Spiel vorliegt, die das deutliche und klare Hervorbringen der meistens dreistimmigen, manchmal vierstimmigen harmonischen Gewebe verlangt, so vergißt man doch bei tiefem Eindringen in den Inhalt und bei tadelloser technischer Ausführung hier ganz und gar, daß man es im Grunde mit einer Etüde zu tun hat. Es ist eine Poesie des Schmerzes, die uns im Innersten ergreift, der nichts Ähnliches an die Seite zu stellen ist. Ähnliche schwermütige Empfindungen werden durch diese Etüde in unserer Seele ausgelöst, wie sie uns z. B. bei der Betrachtung von Ruysdael's stimmungsvollem Gemälde „Der Kirchhof" aufsteigen. Und dabei weiß man nicht: soll man der Schönheit der harmonischen, die Melodie ausgestaltenden Gänge oder dem unaussprechlichen elegischen Zauber dieser Melodie den Vorzug geben. Welche Feinheit in der genialen Anwendung der leisesten melancholischen Tinten! Mit Worten ließe sich der Gefühlsinhalt und der Gefühlsumfang der Melancholie nicht so beschreiben, wie Chopin es in dieser Etüde in Tönen getan. Dazu reichen die feinfühligsten ästhetischen Auseinandersetzungen nicht aus. Eine Musik, die sich mit Worten restlos erschöpfen ließe, stände ja noch nicht auf der höchsten Stufe der Kunst. — Man kann die ästhetischen Schönheiten der Chopin'schen Etüden nicht voll würdigen, wenn wir sie nicht der Analyse unterwerfen. Nur diese allein — und je eingehender sie ist, desto mehr — läßt uns Schönheiten von vollständig neuem Charakter, ästhetische Feinheiten entdecken, die wir, ohne daß wir jene anstellen, wohl noch dunkel fühlen mögen, die uns aber doch für das Verständnis unbarmherzig verloren gehen. Eine eingehende Analyse hier zu geben, ist nicht möglich; wir können nur andeuten, nur Hervorstechendes hervorheben. Um die Quinte, den Ton der Sehnsucht, der die Tonika gewissermaßen in Frage stellt und in das ruhige Glücksgefühl, das sie widerspiegelt, einen unverkennbaren Zwiespalt hineinwirft, hier also um b

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(der Quinte von Es), dreht sich schon im ersten Takte die Melodie der Mittelstimme in halben Tönen (ces und a) herum:



eine Drehfigur, die innerhalb jedes Taktes der Etüde meistens sich zweimal findet (a und b), so daß die letzten sechs Sechszehntel gewöhnlich ihrer Struktur nach den ersten sechs Sechszehnteln genau entsprechen, nur hin und wieder findet sich die Drehfigur in der zweiten Hälfte des Taktes um einen Ton oder einen halben Ton oder um eine Terz tiefer transponiert. Takt 7 z. B.:
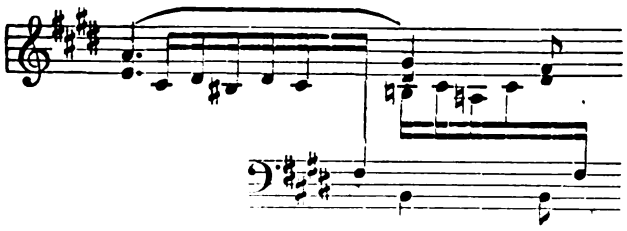


ist bei b die Transposition um einen Ganzton tiefer genau ausgeführt mit Ausnahme des letzten Sechszehntels, wo aus modulatorischen, harmonischen Rücksichten c gewählt ist. In Takt 15 steht die zweite Drehfigur eine Terz tiefer (aus Rücksicht auf die Harmonie bald eine kleine, bald eine große Terz), wieder hier mit Ausnahme des letzten Sechszehntels des b (der Quinte von es-moll). Takt 33 zeigt die Drehfigur einen halben Ton tiefer mit Ausnahme des festhaltenden ges und b, wie denn auch die Baßoktaven in halben Tönen dahinschleichen. Kann die eigentümliche Natur der melancholischen Seelenrichtung und -stimmung, die immer wieder wie in der Hypnose auf einen und denselben Punkt unerschlafft zurückkehrt, musikalisch richtiger und zutreffender dargestellt werden als durch dieses eben gekennzeichnete Kunstmittel der Drehung der Melodie um einen und denselben Ton? Trotz dem drastischen Zug, der diesem Mittel eigen ist, drängt es sich in dieser Etüde doch nicht peinlich auf, weil es hier eben das einzige richtig gewählte musikalisch-technische Mittel ist, um derartige, immer diese kimmerische Graufärbung als Grundton tragende Seelenstimmungen auszudrücken, weil also hier Inhalt und Form in einzigartiger Weise harmonieren, ja in einander geradezu aufgehen. Da kommt denn ein Hanslick und sagt, die Musik vermöge überhaupt keine bestimmten Gefühle der Seele auszudrücken, es gebe in ihr keinen Inhalt, sondern nur Form! Zu dem Gluckschen: „Ach, ich habe sie verloren“ könne ebensogut der Text lauten: „Ach, ich habe sie gewonnen.“ Bei schlecht komponierter Musik trifft die Hanslicksche Ausstellung allerdings zu, und Gluck ist hier bei aller Schönheit dieser Melodie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

doch, was die Charakterisierung anbetrifft, nicht besonders glücklich. Wird aber jemand, der überhaupt musikalisches Gefühl besitzt, — er braucht noch nicht Chopin kongenial zu sein — sich beim Anhören der Etüde 6 dem Eindruck entziehen können, daß hier ein starrer Schmerz, eine stumme Resignation zu uns spricht, daß hier eine tränenumflorte Wehmut, eine klagende, immer um dieselben Klagepunkte sich windende Melancholie ihr gramverzehrtes Antlitz entschleiert, in dem nur vereinzelte Lichtblicke aufzucken? Allerdings vermag die Musik nicht ein bestimmtes Gefühl in der Weise auszudrücken, wie wir ihm in bestimmten, dieses genau bezeichnenden Worten Ausdruck verleihen; sie vermag mehr als das, — und daß sie es kann, darin liegt eben der tief geheimnisvolle Zauber ihres Wesens. Nicht die sichtbaren Leuchtfeuer auf den Wogen der menschlichen Gefühle sind der Gegenstand ihrer Darstellung, nicht registriert oder katalogisiert sie die in die Augen springenden Sonnen und Sterne am Himmel der menschlichen Seelenerscheinungen; sie dringt dahin, wohin das beschreibende, aber doch beschränkende Wort nicht zu folgen vermag, — bis in das tiefste All der Gefühlswelt überhaupt; sie repräsentiert den geheimnisvollen, dunklen Untergrund der Gefühle, Leidenschaften und Stimmungen, und kennzeichnet die geheimsten Übergänge, die leisesten Schattierungen, ihre mannigfachsten Verschlingungen und Metamorphosen, die in einander verschwimmenden Tinten, die feinsten Farbenabstufungen, die in dieser Weise wiederzugeben der menschlichen, in das umzäunende Gehege der Begriffe und Urteile gefaßten Rede schlechterdings nicht möglich ist. Takt 21—28 in unserer Etüde — aus E-dur — gehört mit zu dem Schönsten, was Chopin überhaupt geschrieben hat. Diese Stelle ist eine Oase in der Steppe der Melancholie, ein freundlicher Ruhepunkt mit kristallklarem Springbrunnen, der dem Suchenden das Lied vom entschwundenen Glück singt und seine horchende Seele in süße Erinnerung lullt. Der durch enharmonische Verwechselung vorbereitete Übergang, Takt 20 aus Moll in Dur (E-dur 21—29), bedeutet hier keineswegs den Übergang aus dem Schmerz zur Freude, wie denn der Wechsel von Moll in Dur hinein dies keineswegs immer bedeutet. Wohl zeigt die Stelle Takt 21—29 lichtere, hellere Tinten in der Tonfärbung; es klingt aber durch das Helle immer noch die Grundstimmung hindurch. Man beachte, daß die Drehfigur, wenn auch in helleren Tonarten, doch noch fortgeht. Es ist hier der Gedanke an die einstige Herrlichkeit längst vergangener Tage, an längst verschollenen Frieden, dem der Tondichter in den Takten 21—29 wunderbaren Ausdruck verleiht. Sein Herz weint Tränen der Rührung und Wehmut, er schwelgt in süßer, beglückender Erinnerung, als das Bild des entschwundenen Glücks vor seiner Seele aufsteigt. Wunderbar ist hier die Wirkung, die die vielfach durch die Windungen der Mittel-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

stimme verschleierte Akkordfolge, verbunden mit der sanften Ruhe der Oberstimme, auf die Seele des Hörers macht. In Takt 21: $I_6\ ^6_5$ in Takt 22 klingt II (fis-moll) $^6_5$ hindurch, in 23: II^6_5 und der Septimenakkord zu E-dur, in Takt 25: Septimenakkord zu cis-moll und cis-moll selbst usw. Das Gefühl der Wehmut wird besonders durch Takt 23:



hervorgebracht, indem nach dem Abschwellen und Herabsinken der Melodie in Takt 22 die Melodie mit dem Baß wiederaufsteigt (um von neuem herabzusinken), als Gegensatz dazu aber die Drehfigur von Takt 22b in 23a genau beibehalten ist. — Der Musikästhetiker muß sich davor hüten, die ihm bei der Analyse gestellten Aufgaben vorzugsweise dadurch zu lösen, daß er auf die Jagd nach sogenannten schönen Stellen geht und diese allein der ästhetischen Betrachtung oder der technischen Untersuchung für wert hält; er muß den Blick auf das Ganze richten und darf durch Hervorkehrung des Einzelnen nicht das Totale aus dem Gesichtskreis verlieren. Die Schönheit der Stelle Takt 21—29 liegt nicht allein in ihr selbst; 21—29 muß in seinem Zusammenhange mit den vorhergehenden und nachfolgenden Momenten betrachtet werden, dann erst wird durch den Gegensatz, in dem 21—29 mit jenem steht, die der Stelle eigentümliche Schönheit recht offenbar. Der Übergang von E-dur nach es-moll, der mit enharmonischen Verwechselungen, z. B. Takt 29, 37, 38, 39 (hier 38b vom Septimenakkord zu E-dur nach B-dur 39b), operiert und in durch die Mittelstimme umspielten verminderten Septimenakkorden wühlt, um dem Grüblerisch-Melancholischen entsprechenden Ausdruck zu verleihen, gehört in harmonischer Hinsicht mit zu dem Interessantesten, was überhaupt von Chopin geschrieben worden ist. Man fühlt sich hier mit einem Schlage in die modernste Sphäre versetzt, aber ohne daß dieser Stelle das Eckige, Scharfkantige, Grelle anhaftet, das wir im Übermaß in der modernsten Richtung vorfinden. Nachdem in Takt 41 wieder das melancholische Anfangsthema eingesetzt und sich eine Zeitlang fortgesponnen hat, leuchtet in der es-moll Kadenz am Schluß ganz plötzlich und unvermittelt in Takt 49b wie ein Meteor ein A-dur mit seinem Septimenakkord in der Mitte auf, um gleich darauf wieder durch das Kunstmittel der enharmonischen Verwechselung in die düstere Sphäre des
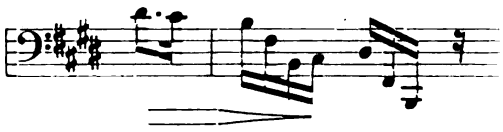
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es-moll zurückzuleiten. Bedeutet das A-dur das Blinken eines Hoffnungssternes, der die Nacht der trostlosen Verlassenheit wenigstens auf einige Augenblicke zu erhellen sucht? Ist der plötzliche Übergang des es-moll nach Es-dur durch einen einzigen, gehaltenen, mit der Fermate versehenen Ton g (die Terz von der Tonika es) die sehnsuchtsvolle Frage an das Schicksal, ob die Nacht nicht bald herum ist, ob aus dem Labyrinth der Wirrungen nicht bald ein freudiger Ausgang sich eröffne? Es ist keine Frage: dieses musikalisch hochbedeutsame, in die bescheidene Form einer Etüde gekleidete Gedicht hat viel von jener „Tristan"-Stimmung in sich, die in der Einleitung zum dritten Akt einen so klassischen Ausdruck gefunden hat, wie denn auch die Keime zu der bekannten „Tristan"-Chromatik gerade in dieser Etüde bereits vorliegen. Man beachte die meistens in halben oder ganzen, auch kleinen Terzen fortschreitenden Bässe.
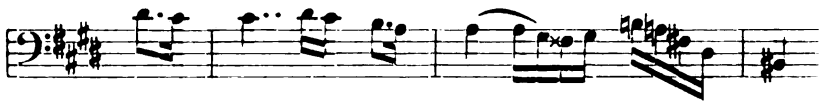
Der Etüde in es-moll ist, was die Stimmung und den Charakter anbetrifft, aufs innigste verwandt die Etüde op. 25, 7 (Lento, cis-moll). Auch sie trägt unverkennbar das Siegel des „Zal". Eine Welt düsterer, tiefer Melancholie tut sich in ihr auf. Stephen Heller, der aus op. 25 besonders No. 4, 5 und 7 ins Herz geschlossen hatte, schreibt über ihren Charakter in der „Gazette musicale" am 24. Februar 1839: „Sie ruft die süßeste Wehmut hervor, die beneidenswertesten Qualen; ach! wie liebe ich diese düsteren und geheimnisvollen Träumereien! Chopin aber ist der Gott, der sie erzeugt." Die cis-moll Etüde ist der Reflex jener tieftraurigen, melancholischen Anwandlungen, die die Grundstimmung der Chopin'schen Seele bilden, von deren oft mit elementarer Gewalt auftretenden Ausbrüchen rastlosen Sehnens und herzbrechender Verzweiflung seine Briefe, sogar die aus seiner Jugendzeit, ein deutliches Zeugnis ablegen. Chopin schreibt z. B. am 4. September 1830 an seinen Freund Titus Woyciechowski: „In Wien werde ich verdammt sein, zu seufzen und zu ächzen! Erkläre mir den Zustand, in dem der Mensch immer vom nächsten Tage etwas Besseres erwartet, als ihm der vorige gebracht hat." Die Etüde cis-moll ist ein Kaleidoskop, in dem die feinsten psychologischen Metamorphosen der sehnsuchtsvollen Melancholie ihre musikalische Darstellung finden. Friedrich Niecks nennt sie „etwas eintönig" (S. 277 seiner Chopin-Biographie), doch müssen wir diesen Vorwurf der Monotonie zurückweisen. Niecks wollte wohl auch nur sagen, daß der Grundcharakter der Melancholie in der Etüde im ganzen wie im einzelnen gewahrt sei. Dieses durchgehende Festhalten einer und derselben dunklen Seelenstimmung fällt aber noch keineswegs mit Monotonie zusammen. Vielmehr finden wir die leisesten Schattierungen und feinsten Nuancen der Melancholie, die zartesten Tinten und Übergänge der dunklen Gefühlswellen in einer Weise in den Details der Etüde musikalisch dargestellt,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
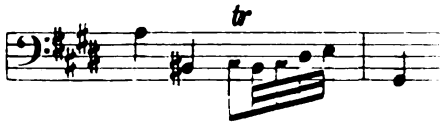
daß wir bei diesem überaus reichen Wechsel der musikalischen Stimmungen von einer Eintönigkeit auch keine Spur entdecken können. Nur die genaueste Analyse könnte jenen Vorwurf vollends zuschanden machen. Wir können hier nur andeutungsweise das Gesagte rechtfertigen. Die Etüde ist ein Duett von ergreifender düsterer Schönheit. Der Baß hat durchweg die führende Stimme, hier und da tritt eine Oberstimme hinzu, die wohl mitklagt und mitseufzt, aber doch im ganzen den Charakter des Beruhigenden und Besänftigenden trägt. Der düstere Cellogesang der Hauptstimme, des Basses, trägt bald einen leise klagenden Charakter (Takt 2, 3, 4), bald sinkt er in schmerzliche Verzagtheit und starre Resignation, dann wieder rafft er sich momentan zuversichtlich auf (Takt 5b, 9b, 23, 25, 27, 28a, 53), um dann wieder nach gewaltigem Aufbäumen gegen das unabwendbare Schicksal (man beachte den gleichmäßigen Tritt der in Achteln sich fortbewegenden Mittelstimme!) in die Lethargie, in das trübe Grau der melancholischen Klage zurückzusinken (Takt 28b und 29 bis 37). Diese dumpfe Stimmung, diese starre Öde der melancholischen Verlassenheit, dieses Sichhinabstürzen in den Orkus der Verzweiflung wird treffend in Takt 29—37 durch die siebenmalige stereotype Wiederkehr der abschwellenden Figur:



(hierzu noch dieselbe Figur in es-moll, Takt 33) illustriert. Während in der Klagefigur, die wie eine wehmütige Trauer über dem Abgrund der Verlassenheit schwebt:
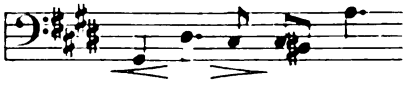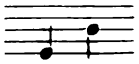


(Takt 2, 3, 4), durch das Anhalten der Musik auf cis, durch das nochmalige Wiederholen des Motivs in der Verengerung und durch das sinnende Stehenbleiben der Melodie auf h und a das Hinabsinken in die Tiefe verzögert erscheint, tritt dieses im Baßmotiv Takt 29, 30 unaufhaltsam ein. Wir erwähnen noch, daß die Einleitung Takt 1 im Keime bereits alle Motive enthält, die im Folgenden weiter ausgesponnen sind. Takt 8:
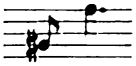


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stellt sich im Baß z. B. als das rückwärtsgelesene Motiv aus der Einleitung Takt 1a dar:



Das Hauptmotiv Takt 2 ist aus Takt 1a entstanden; die Klagefigur im Baß (Takt 14—18) ist weiter nichts als eine weitere permutierte Ausführung von Takt 1b. Das Steigen des Klagegesangs in der Einleitung (Takt 1a) von gis nach dis wächst intensiv an, indem dem Intervall: 

das vergrößerte Intervall  folgt, um dann wieder abzuschwellen, was durch die hinabsteigende Sechszehntelfigur in Takt 1b signifiziert ist. So ist der Grundcharakter der ganzen Etüde: das sich ständig Steigern der Klage nebst dem anwachsenden Kampf gegen diese, sowie das Zurücksinken in das farblose Grau der melancholischen Grundstimmung meisterhaft schon in dem einzigen Takt der Einleitung vorgebildet. Der Übergang von Takt 14 fis-moll mit Hilfe des verminderten Akkordes dis, fis, a, c (Takt 15—17) nach E-dur bedeutet auch hier keineswegs den Fortschritt zur hellen Freude, sondern träufelt nur in den Becher der Melancholie den Tropfen wehmütiger Erinnerung an ein entschwundenes Glück. Auch ist diese hellere Stimmung keineswegs lange festgehalten, bereits Takt 23a moduliert über den Septimenakkord (cis, dis, fisis, ais) nach dem Sextakkord von gis-moll. Takt 27 und 28 bringt einen wundervollen Modulationswechsel von E-dur, zunächst nach dem Quartsextakkord von Es-dur und dann mit Hilfe des Septimenakkordes von Es-dur nach Es-dur, also hier schon ein Hinabsinken der Stimmung (wie das auch durch die abschwellende Baßfigur in Takt 28 angedeutet ist), um diese dann in ihrem eintönigen Grau, das nur durch den rührenden Klagegesang der Oberstimme meliert wird, in der Stelle von Takt 29—37 zu fixieren. In modulatorischer Hinsicht höchst interessant ist der Schluß (Takt 64—68). Die Etüde ist Wagner sicher eine Fundgrube für seine „Tristan"-Stimmung geworden.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHOPIN'S „PRÉLUDES“ (OP. 28)

AUFZEICHNUNGEN VON LAURA RAPPOLDI-KAHRER NACH ANGABEN VON LISZT, W. VON LENZ UND FRAU VON MOUCKHANOFF

Herausgegeben und eingeleitet
von Dr. Julius Kapp-Berlin

Liszt und vor allem Hans von Bülow pflegten ihre Schüler stets dazu anzuhalten, eine Komposition zunächst mit dem geistigen Auge zu erfassen, sich beim Spielen etwas zu denken, mit ihrem Empfinden den Gefühlsmomenten nahezukommen, aus denen heraus das Stück einst geschaffen wurde. Liszt beschränkte sich dabei allerdings mehr auf das rein Musikalische, illustrierte nur zuweilen mit ausdrucksvoller, köstlicher Mimik den Inhalt des Werkes und wirkte hierdurch auf diejenigen, die nun auch imstande waren, sie in Musik umzusetzen, sehr anregend. So mimte er z. B. einmal während des Spiels, im E-dur Mittelsatze seiner neunten Rhapsodie[1]) einen Dialog zwischen einer jungen Dame und einem alten Herrn, in dem sie den Alten mit süßem Schmeicheln zum Tanz bittet, dieser aber immer behaglich ablehnt. Ein anderes Mal ahmte er in der stürmischen Variation der „Tarantelle“ aus der „Stummen von Portici“ ein aufsteigendes Gewitter nach: wie man nach den Wolken sieht, wie man sich fester in seinen Mantel wickelt, bis man sich schließlich beugt unter dem krachenden Donner und dem klatschenden Regen. Das waren aber im Grunde alles mehr anekdotenhafte Andeutungen, die wohl die Situation treffend charakterisierten, aber ohne inneren Zusammenhang zu der Entstehung der Komposition standen. Eine Analyse seiner eigensten Empfindungen und das Warum jeder Nuance oder Phrasierung gab Liszt im größeren Schülerkreise nie. Dazu fehlte ihm das Mitteilungsbedürfnis und die Redegewandtheit, wie sie z. B. Hans von Bülow besaß. Dieser ging hierin bis ins kleinste Detail und war unermüdlich, seine Schüler zu den eingehendsten Analysen anzuregen. So verdanken auch die nachstehenden Aufzeichnungen zu Chopin's „Préludes“ ihm ihre Entstehung. Sie stammen von seiner trefflichen Schülerin Laura Kahrer.[2])

[1]) Nach Angaben J. Vianna da Motta's.

[2]) Näheres über deren Persönlichkeit und über ihre Studien bei Bülow siehe in meinem Aufsatz: „Erinnerungen an Bülow“ („Die Musik“ VIII, 17), der u. a. auch Bülows Analyse von Schumanns „Kreisleriana“ enthält.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wäre es schon an sich interessant, zu erfahren, welche Gefühle diese Kompositionen bei der von den Meistern des Klaviers Liszt, Bülow und Henselt gleich hochgeschätzten Künstlerin auslösen, so kommt in diesem Falle noch hinzu, daß diese Aufzeichnungen beinahe als authentisch gedeutet werden dürfen, da sie durch Angaben von Chopin sehr nahestehenden und mit seinem künstlerischen Schaffen sehr vertrauten Persönlichkeiten gestützt werden, wie von Liszt und Chopin's beiden Schülern Wilhelm von Lenz und Mme. de Kalergis, der nachmaligen Frau von Moukhanoff.

Wie nahezu alle Werke Chopin's, so sind auch die „Préludes" persönliche Bekenntnisse ihres Schöpfers. Mit wenigen Ausnahmen, wie z. B. No. 2 und No. 24, die im Jahre 1831 entstanden sind, gehört ihre Komposition der Leidenszeit des Meisters auf Majorka an. Einige, wie z. B. No. 17, sind zweifellos bereits in Paris konzipiert, aber erst in Majorka endgültig ausgearbeitet. Sie stehen alle in engen Beziehungen zu Chopin's unseligem Verhältnis mit George Sand.[1])

No. I. (C-dur) Wiedervereinigung. Die innigste Freude der Versöhnung nach einer heftigen Verstimmung durchdringt das ganze Stück. — Im stretto überstürzt sie sich sogar, um zuletzt das Gleichgewicht wiederzuerlangen. Die ruhige und beglückte Stimmung wird dann (gebundenes C) gleichsam festgehalten.

No. II. (a-moll) Todesahnung. Das Stück ist wie die Tonart unbestimmt, in E setzt es ein, um nach G zu führen, dann nach H, von wo es sich langsam nach A verliert. Die Stimmung wechselt in Sekundenfrist und kehrt doch stets wieder zu einem und demselben Gedanken zurück, zu diesen düsteren Klängen des Todes. (Die zweistimmige Begleitung links ist immer schwer legato zu spielen!) Man hört rechts die unerbittliche Stimme des Todes, zuletzt allerdings wankend und in unsicheren Klängen den Halt verlierend — noch naht er nicht, der Erlöser für den Einsamen, es war eine Täuschung! Dies besagt der fragende Schluß.

No. III. (G-dur) Du bist wie eine Blume. Ein Genius schwebt flatternd durch das Fenster auf ein schlafendes Kind hernieder und flüstert die Worte des Heineschen Gedichtes. Man vernimmt ganz deutlich (C-dur Stelle) die Worte: „Betend, daß Gott dich erhalte, so rein, so schön, so hold." Zum Schluß entschwebt er wieder.

No. IV. (e-moll) Erstickungsanfall. Hier ist einer von jenen Anfällen geschildert, wie sie Chopin bei seinem Brustleiden so häufig durchzumachen hatte. In der linken Hand vernimmt man das schwere

[1]) Näheres hierüber siehe „Die Musik" VIII, 1 und den Artikel S. 234 ff des vorliegenden Heftes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Atmen, in der rechten die Klagelaute, die sich seiner Brust entringen. Bei Takt 12 wendet er sich auf die andere Seite. Doch die Beklemmungen steigern sich unaufhaltsam, beim stretto seufzt er laut auf. Der Puls schlägt doppelt so schnell, er ist dem Ersticken nahe. Gegen Schluß atmet er wieder ruhiger. (Die Akkorde links müssen mehr geseufzt als gespielt werden.) Immer langsamer und schwächer schlägt das Herz — beim Sekundenakkord steht es plötzlich still. (Man muß vier Achtelschläge auf jede halbe Note zählen, damit man die Pulsschläge, wenn auch unhörbar, fühlt.) Die letzten Akkorde zeigen, daß er schläft.

No. V. (D-dur) Zweifel — Ungewißheit. H und B abwechselnd — „Ja" und „Nein", später ganz unbestimmt, bis die Tonarten in Sekundenfrist wechseln. So spinnt sich dieses Prélude fort bis zum Schluß, wo Unwille, mit Eigensinn gepaart, das Ganze abschließt.

No. VI. (h-moll) Sterbeglöcklein. (Rechts muß die Glocke ganz ohne rubato, ganz ohne Gefühl gespielt werden.) Diese Glocke klingt für jeden im gleichen Ton, ohne Mitleid, ohne Erbarmen, während (links) die Seele, wenn sie den Körper des Sterbenden verläßt, im Weltraum herumzuirren scheint, bis sie ihren Weg zur Unsterblichkeit erreicht. Am Schluß hört man das Glöckchen verstummen — es zittern noch vier Schläge gleichsam in der Luft nach.

No. VII. (A-dur) Polnische Tänzerin. Wir erblicken eine Tänzerin, die nach polnischer Art nur wenig die Füße hebt und nur durch äußerst graziöse und anmutige Bewegungen mehr schwebend als gehend ihren Tanz ausführt. Es ist die tanzende Poesie.

No. VIII. (fis-moll) Verzweiflung. Diesem Prélude liegt eine wahre Begebenheit zugrunde. Liszt erwähnt sie gleichfalls in seinem Buche „Chopin". George Sand war eines Tages mit ihrem Sohne Maurice ausgegangen und kehrte, da sie von einem wolkenbruchartigen Gewitter überrascht wurde, erst am folgenden Tage zurück. Chopin, von unsäglicher Angst erfüllt, spielte dieses Prélude bei ihrer Rückkehr und war dabei so ergriffen, daß er sie wie geistesabwesend lange ansah, ohne sie zu erkennen. Leichenblässe bedeckte sein Gesicht. Die kleinen Noten, die durch unzählige Verschlingungen sich fast durch alle Tonarten chromatisch und enharmonisch in einander auflösen, drücken die fieberhafte Angst in auf- und absteigender Heftigkeit aus, der Daumen rechts dagegen läßt eine wundersame Melodie erklingen, die ebensowohl durch ihre Schönheit als durch den leidenschaftlichen Zug tief ergreift. Ganz zum Schluß vermeint Chopin die Geliebte zu sehen (Fis-dur), doch sogleich zerrinnt dieses Bild (fis-moll), und die Verzweiflung herrscht wieder vor.

No. IX. (E-dur) Vision. Hierbei war Chopin von der Überzeugung durchdrungen, daß er nichts mehr erfinden könne. In Gedanken

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

will er selbst nachsehen, ob er in seinem Kopf noch die „Erfindung" entdecken kann. Er zerschlägt mit einem Hammer den Kopf. (16tel und 32stel genau unterscheiden, denn dadurch sind zwei schnell aufeinanderfolgende Schläge zu erkennen!) Im dritten und im vierten Takt (links Triller) meint man das Blut rieseln zu hören. Er ist verzweifelt, nichts zu finden (Takt 5) — immer heftiger schlägt der Hammer (jetzt zweimal 32stel hintereinander — crescendo!), und jetzt in As-dur hat er endlich im Hinterkopf die Erfindung entdeckt. Beruhigt hierüber fügt er die Teile wieder zusammen und schließt befriedigt ab.

No. X. (cis-moll) Nachtfalter. Ein Nachtfalter fliegt im Zimmer umher — da, plötzlich hat er sich versteckt (das lang gehaltene Gis), er zuckt nur noch leicht mit den Flügeln. Im nächsten Augenblick fliegt er wieder auf und läßt sich von neuem im Dunkeln nieder — man sieht nur seine Flügel zittern (fünf Triller links). Das wiederholt sich einige Mal, schließlich, als er gerade wieder zuckt, wird der kleine Störenfried von dem Zimmerbewohner mit der Klappe geschlagen — er zuckt noch einmal mit dem Flügel und stirbt . . .

No. XI. (H-dur) Libelle. Sie umkreist hin und her einen Teich, jetzt fliegt sie bis zur Mitte — doch sie kommt zurück, fliegt bald hin, bald her — ein letztes Mal noch, und sie versinkt im Wasser.

No. XII. (gis-moll) Duell. Chopin war bekanntlich sehr eifersüchtig und hatte wohl auch hinsichtlich George Sand's allen Grund dazu. Hier ist nun eine solche Szene dargestellt, bei der die Helden mit blitzenden Schwertern gegeneinander losstürzen. Man vergleiche die zwei zusammenhängenden Noten rechts, die nach oben gehen, mit dem Vorgange, wie die beiden Kämpfer sich einander nähern (crescendo), um wieder zurück- und wieder vorzurücken, während man links Schritte, immer drei hintereinander, wahrnimmt. Beim Fortissimo hört man die Schilde aneinander prallen, beim Piano haben sie sich wieder entfernt, um sofort wieder von neuem gegeneinander zu stürmen (links die großen Sprünge), sie holen noch weiter aus — jetzt blitzen die Schwerter (links kurzer Akkord), Chopin ist verwundet, man eilt herbei (Achtelfigur rechts) — es entsteht eine Verwirrung — der Gefallene wird fortgetragen.

No. XIII. (Fis-dur) Verlust. Chopin leidet, er kann die Geliebte nicht sehen und hält sie für immer verloren. Sie liebt ihn nicht mehr! Er fühlt es deutlich, und sein Schmerz löst sich auf in Musik. Jede Note links spricht es aus, oft wiederholen sich dieselben Töne. In dis-moll ist die Erinnerung an die Vergangenheit bald in der Oberstimme, bald in der Unterstimme hörbar, während die lang gedehnten Töne (rechts) die glückliche Vergangenheit festzuhalten scheinen. Man hört in den beiden letzten Takten vor tempo primo förmlich das Stöhnen und die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unterdrückten Seufzer um den Verlust, während im tempo primo die Resignation die Oberhand gewinnt.

No. XIV. (es-moll) Furcht. In dieser Zeit, in der das Herz Chopin's durch mannigfache Erschütterungen litt, wurde er häufiger als je von Wahnvorstellungen heimgesucht. Es verfolgten ihn in der Dämmerstunde am Klavier Gespenster, und die Angst steigerte sich bis ins Unendliche. Es hämmerte in seinem Innern, und von außen glaubte er es ebenfalls zu vernehmen. Man wird die Furcht beim Anhören dieses kurzen Satzes nicht los.

No. XV. (Des-dur) Regentropfen. Die Töne auf As, die sich später in Gis verwandeln, müssen möglichst gleichmäßig (dynamisch wie rhythmisch) gespielt werden, denn es gibt keine ungleichen Tropfen. Nur der Melodie soll man Seele einhauchen. Die Stimmung des zweiten Teiles ist ruhig, wenn auch etwas gewitterschwül. Man hört gleichsam den Wind im Kamin heulen (in Cis). Das Gewitter kommt näher, der Blitz zuckt, es schlägt ein (E-dur), während der Regen in Strömen fällt. Wieder wird es dunkler — es blitzt und donnert — der Regen dringt durch die Dachritze ein. Man hört, wie es aus verschiedenen Löchern tropft (Töne wechseln). Während es so weiter tropft, hellt es sich auf (enharmonische Verwechslung von Gis in As). Die erste Melodie erscheint wieder. Da plötzlich hört das Tropfen auf — man hört nur noch in Gedanken die Tropfen weiter fallen (zähle genau zwei Tropfen[achtel] auf ein Viertel). Chopin sieht mit dem Licht in der Hand nach, ob es noch hereintropft. Im Traume hört er später noch das Tropfen weiter, während alles schläft.

No. XVI. (b-moll) Die Hölle. Wieder eine jener Wahnvorstellungen, wie sie durch die aufgeregte Phantasie des Meisters hervorgerufen wurden. Ein Höllenschlund öffnet sich. Es stürzen mehrere Teufel heraus, einer dem anderen mit gewaltigen Sätzen nachjagend (die linke Hand umspannt fast die ganze Klaviatur). Sie scheinen nach und nach in den Abgrund zu verschwinden — da beim stretto beginnt eine Balgerei, alle wollen gleichzeitig hinunterfahren. Man sieht zunächst nur noch einen, wie er auf- und wieder untertaucht. Auf einmal (Ces-dur) saust er in die Luft und wieder nach unten — die anderen folgen ihm nach und fahren alle zur Hölle. Der Schlund schließt sich.

No. XVII. (As-dur) Eine Szene am Notre-Dame-Platz in Paris (bereits in Paris entstanden). Eine Liebesszene bei Mondschein, die schließlich durch das Schlagen der gegenüber liegenden Kirchenuhr unterbrochen wird. Man hört das geheimnisvolle Flüstern eines Liebespaares am geöffneten Fenster, zuerst leise, dann lauter und heftiger, zuletzt sehr leidenschaftlich (Fortissimo-Stelle As-dur). Wieder geheimnisvoll — Steigerung (nach E-dur) bis zur Glückseligkeit — eine Umarmung (vibrierender

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es-dur Akkord); plötzlich ertönt der erste Glockenschlag — die Liebenden, aus ihrer Trunkenheit erwacht, flüstern weiter. Es schlägt wieder — das Flüstern dauert an; nach und nach schlägt es elf — man hört nur noch einen letzten Liebesseufzer nachzittern.

No. XVIII. (f-moll) Selbstmord. Ein Unglücklicher ersteigt in wahnsinniger Erregung eine Anhöhe, immer tiefer liegt der Abgrund vor ihm. Sobald er in die Tiefe blickt, ergreift ihn Schwindel; dennoch steigt er immer höher. Jetzt erklimmt er den Turm (Achtelnoten), noch eine Stufe und noch eine, jetzt nur noch vier Sprossen — da ein Sturz von oben in die Tiefe und der Körper zerschellt (Triller mit Figur). Entsetzen ergreift die Umstehenden. Mit zwei Akkorden schließt das kurze Drama.

No. XIX. (Es-dur) Inneres Glück. Das Entzücken umspannt gleichsam das ganze Klavier; links und rechts eine ungeheure Ausdehnung der Harmonieen, als wollten sie bekräftigen, daß das Glück keine Grenzen habe. Der Horizont ist von Seligkeit ganz umsponnen. Bei den verminderten Septakkorden ergreift den Glücklichen plötzlich Ungewißheit, Zweifel — er verliert den Faden und beginnt von vorne, um mit anderen harmonischen Wendungen in Es-dur zu verbleiben. Hier werden (piano) leise Zweifel (C und Ces) beschwichtigt — eine letzte Ausbiegung nach A führt zur Urtonart (Glückseligkeit) zurück.

No. XX. (c-moll) Trauermarsch. Ein Leichenzug durchschreitet einen Park, jetzt ist er unter Bäumen verschwunden (pp), der Mond scheint auf die Gruppe (Oberstimme muß hervorleuchtend gespielt werden). Der Zug biegt um die Ecke — man sieht die Gestalten nur als Schatten an der Wand, wo sie doppelt so groß erscheinen. Ein großer schwarzer Fleck bedeckt plötzlich die Wand (c-moll Akkord zum Schluß) — es ist der Sarg!

No. XXI. (B-dur) Des Sonntags. Leute gehen zur Kirche, Frauen mit Gebetbuch und Rosenkranz, es folgen Kinder und Greise. Die Glocken beginnen zu läuten [Ges-dur Stelle] (links sehr legato, damit sie recht sonor klingen), sie zittern noch in der Luft nach. Die Messe ist aus, die Menschen strömen aus der Kirche (ff), schließlich kommen nur noch Vereinzelte — jetzt nur noch einer. Als auch der letzte fort ist, hört man ganz deutlich, wie der Kirchendiener die Stufen hinaufsteigt und die Türe schließt. (In den zwei Schluß-Akkorden sind C und B in der Mittelstimme zu betonen!)

No. XXII. (g-moll) Unmut. (In diesem Stück darf man die Taktstriche nirgends merken.) Eine energische Melodie (quasi eine Person darstellend) im Baß hebt an, ungeduldig vorwärts drängend, die rechte Hand (die zweite Person) sekundiert, indem sie zu beruhigen scheint. Man hört das ärgerliche Aufstampfen des Fußes (ff), immer heftiger wird

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Ungeduld, es nützt kein Beschwichtigen mehr — die Geduld reißt gänzlich (Sekundenakkord); beide Teile werfen ärgerlich die Türen zu.

No. XXIII. (F-dur) Vergnügungsschifflein. Auf klarem Wasserspiegel gleitet ein geschmückter Kahn dahin — im Wind wehen Fahnen und Wimpel — Bänder flattern (Figur rechts und Triller links). Er gleitet immer weiter, jetzt sieht man ihn nur noch in der Ferne ganz klein (pp in F-dur), einen Augenblick noch flattert die Fahne, jetzt ist er verschwunden.

No. XXIV. (d-moll) Sturm. Die linke Hand stürmt einher, rechts ertönt ein dramatisches Motiv — ein Blitz durchleuchtet plötzlich die Finsternis (Lauf rechts). Es stürzt ein Baum zur Erde. Ein Blitz beleuchtet ihn. Von neuem stürmt es weiter, nur noch fürchterlicher als zuvor. Blitze durchzucken fortwährend die Luft. Doch es folgt kein Regen. Unheimlich tönt es von der Ferne (c-moll) — es kommt näher (Des-dur) — auf einmal (bei A rechts) ein elektrischer Strahl, und grell erleuchtet ist das ganze Gewitterbild. Immer stürmt es fort, bis endlich ein gewaltiger Wolkenbruch (chromatische Tonleiter nach unten) herniederprasselt (die linke Hand hat sich auf A eingebohrt, und ein Orgelpunkt folgt nach). Das Unwetter tobt weiter, Bäume werden entwurzelt, der Donner kracht, — ein Blitz fährt zum Schluß hernieder, alles vernichtend, und mit dramatischer Kraft tönt das Stück aus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHOPIN'S BRUCH MIT GEORGE SAND IM LICHTE DER WAHRHEIT

MIT EINEM UNGEDRUCKTEN BRIEFE DES TONDICHTERS AN SOLANGE CLESINGER

von Ferdinand Hösick-Krakau[1])

I.

Gegen Ende des Monats Mai 1846 übersiedelte Chopin mit Frau Sand und deren Kindern für den ganzen Sommer nach Nohant. Von dem langen und strengen Winter erschöpft, begann er auf dem Lande um so rascher zu sich zu kommen, als der Sommer diesmal ein ungewöhnlich schöner, warmer und sonniger war. Nichts weniger als warm und sonnig war dagegen die Atmosphäre, die während dieses Sommeraufenthaltes im Hause der Dichterin herrschte, und unter der niemand so viel litt wie Chopin. Es hatten sich dort Verhältnisse herausgebildet, die ein friedliches Zusammenleben der Hausgenossen geradezu unmöglich machten. Und dies war das Werk von Frau Sand's Sohn Maurice und seiner mit ihm verlobten „Cousine" Augustine Brault, die gegen alle — die alten Dienstboten nicht ausgenommen —, hauptsächlich aber gegen Chopin und die Tochter der Dichterin, Solange, in so systematischer Weise intrigierten, daß sich allmählich zwei einander feindlich gegenüberstehende Lager gebildet hatten, deren wechselseitiges Mißtrauen und unausgesetztes Verdächtigen die Atmosphäre in Chateau Nohant vergifteten. Schließlich kam es so weit, daß Chopin sich nicht mehr zu beherrschen imstande war, sondern ein über das andere Mal seinem Unmute lebhaften Ausdruck gab, was natürlich nur zur Verschärfung der Situation beitrug. Das Schlimmste an der Sache war jedoch, daß Frau Sand in allem die Partei ihres Sohnes und seiner „Braut" ergriff und ihnen immer recht gab, wodurch sich denn auch das Verhältnis des Tondichters zu seiner Freundin zu einem keineswegs erquicklichen zu gestalten begann. Maurice und Augustine, denen Chopin verhaßt war, was übrigens auf Gegenseitigkeit beruhte, gaben sich natürlich alle Mühe, die Dichterin ihrem Freunde nur noch mehr zu ent-

[1]) Aus dem Manuskript übersetzt von Bernard Scharlitt-Wien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fremden und erreichten es mit der Zeit, daß der Tondichter sich fast vollständig zurückzog. Nicht nur weilte er mehr als zuvor auf seinem Zimmer, wo ihm von Zeit zu Zeit nur Solange Gesellschaft zu leisten pflegte, sondern er nahm auch an keinem der längeren Ausflüge teil, die Frau Sand mit den Ihrigen häufig veranstaltete.

Auf diesen Ausflügen nun, von denen Chopin sich fernhielt, entspannen sich zwei Romane, bereiteten sich zwei Ehebündnisse vor: Maurice mit Augustine, die von den Rechten eines Ehepaares Gebrauch machten, noch ehe es zur Verlobung gekommen war (was Frau Sand mit weitestgehender Nachsicht duldete), und Solange mit dem 24jährigen Fernand de Préault, der in die schöne „Koko“ [1]) sterblich verliebt war, als ein „ehrenwerter Jüngling“ dem Tondichter ausnehmend gefiel und sich dessen besonderer Sympathie erfreute. Chopin war daher auch von Anfang an für das Zustandekommen dieses Ehebündnisses, was er auch Frau Sand gegenüber nicht verschwieg, während er sich hinsichtlich eines solchen zwischen Maurice und Augustine überaus skeptisch verhielt. Und dies nicht ohne gute Gründe. Mit den Verhältnissen wohlvertraut, über die er von Solange sehr genau informiert wurde, konnte der Tondichter sich nämlich keiner Täuschung darüber hingeben, daß es sich hier um eine zwar geschickt inszenierte, ihren Motiven nach jedoch nicht gerade edle und reine Kabale handelte. Indem er das Verhältnis Maurice's zu Augustine, sowie die Rolle der beiden Freunde der Frau Sand, Lambert und Rossi, beobachtete, die in Paris sowohl wie in Nohant als Deckmantel für die eigentlichen, keineswegs auf ein Ehebündnis zielenden Absichten Maurice's dienten, mußte er nur zu bald zur Überzeugung gelangen, daß diese Angelegenheit kein gutes Ende nehmen werde. Er wollte sich jedoch in sie nicht mengen, beschränkte sich vielmehr darauf, seine Ansichten hierüber Solange mitzuteilen, die sein volles Vertrauen genoß, und mit der ihn Bande der aufrichtigsten Freundschaft verknüpften.

Alle diese Vorgänge hatten aber zur Folge, daß Chopin seine Ruhe verlor, was insbesondere auf seine schöpferische Tätigkeit nachteilige Wirkung übte. „Ich tue alles, was in meiner Macht ist,“ schrieb er hierüber an Franchomme, „um zu arbeiten, allein ich bin nicht imstande, einen Schritt nach vorwärts zu machen. Sollte dieser Zustand von längerer Dauer sein, so werden meine großen Schöpfungen mich ganz gewiß nicht an das Gesumme der Mücken [gazouillement des fauvettes], ja nicht einmal an zertrümmertes Porzellan [porcelaine cassée] gemahnen.“ So arg scheint es indes nicht geworden zu sein. Dies erhellt daraus, daß Chopin im Laufe jenes Sommers die drei Mazurken op. 63, die zwei Notturnen op. 62

[1]) Kosename der Solange.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geschrieben und überdies die „Barcarolle“ und die „Polonaise-Fantaisie“ zur Vollendung gebracht hat.

Um diese Zeit wurden von Frau Sand zwei Romane fertiggestellt: „Piccinino“ und „Lukrezia Floriani“. Der erste gefiel Chopin außerordentlich, als er ihm von der Dichterin vorgelesen wurde. „Piccinino“, so schrieb er an die Seinigen, „heißt: der Kleine. Die Handlung spielt in Sizilien. Viel schöne Sachen. Piccinino ist der Spitzname, den ein dortiger Bandit seines kleinen Wuchses wegen erhalten hat. Es kommen schöne männliche und weibliche Charaktere vor. Viel Natürlichkeit und Poesie. Ich entsinne mich, mit welchem Vergnügen ich seinerzeit der Vorlesung folgte.“ Weit geringeren Beifall dagegen fand ihr Roman „Lukrezia Floriani“ bei dem Tondichter, den ihm Frau Sand im Manuskripte zu lesen gab. „Ich zweifle nicht,“ schrieb er seinen Angehörigen, „daß Luise an ‚Piccinino‘ mehr Gefallen finden wird, als an ‚Lukrezia Floriani‘, die auch hier weniger Enthusiasmus als die anderen Werke geweckt hat.“

Dieser Roman gehört in der Tat zu den schwächsten Schöpfungen der Sand. Hat er aber nur aus diesem Grunde bei dem Tondichter keinen Enthusiasmus hervorgerufen? Sah Chopin nur deshalb voraus, daß „Lukrezia Floriani“ seiner Schwester weniger gefallen werde als „Piccinino“? Das ist hier die Frage.

Nach der Ansicht mancher Freunde Chopin's ist der Held dieses Romans in seinen guten Eigenschaften ein frappierend ähnliches Porträt, in seinen schlechten eine getreue Karikatur des Tondichters. Neben verschiedenen anderen hat sich auch die Version erhalten, wonach „dem Tondichter mit kalt berechneter Grausamkeit die Bürstenabzüge dieses Romans zur Korrektur übergeben wurden“. Da er jedoch beim Lesen dieser nicht verriet, daß er vermute, um was es sich handle, noch weniger, daß er in Karl sein Ebenbild erkenne, so sollen — wie eine andere Legende will — die Kinder der Frau Sand, auf den Roman deutend, zu dem Tondichter gesagt haben: „Wissen Sie, Herr Chopin, daß Sie der Fürst Karl sind?“ Wieviel an diesen „Traditionen“ wahr ist, läßt sich schwer beurteilen. Es hat jedoch den Anschein, daß in dieser Dichtung nicht viel Wahrheit vorhanden ist, weil Chopin zur Zeit, als „Lukrezia Floriani“ in Druck gegeben wurde, bereits längst nach Paris zurückgekehrt war, während Frau Sand mit ihren Kindern in Nohant zurückblieb. Diese Tatsache schließt denn auch die Möglichkeit jener „kalt berechneten Grausamkeit“ aus, mit der die Bürstenabzüge des Romans dem Tondichter zur Korrektur übergeben worden sein sollen. Aber abgesehen davon, kann von einer durch Chopin bewirkten Korrektur schon deshalb keine Rede sein, weil er das Französische wohl geläufig — wenn auch mit stark fremdländischem Akzent — sprach, im Schreiben dagegen auf Schritt und Tritt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verriet, daß er von der französischen Orthographie keineswegs genügende Kenntnisse besaß.[1]) Eines unterliegt nun aber keinem Zweifel: daß Frau Sand, als sie von jenen Kommentaren zu „Lukrezia Floriani" erfuhr, gegen derartige Insinuationen auf das lebhafteste protestierte. So vor allem in ihrer „Histoire de ma vie", wo es unter anderem heißt:

„Man hat gesagt, daß ich in einem meiner Romane den Charakter Chopin's auf das genaueste kopiert hätte; doch hat man sich geirrt, wenn man ihn in meinem Fürsten Karl wiederzuerkennen wähnte. Selbst Liszt hat in seinem Chopinbuche, das hinsichtlich des Stils wohl ein wenig überspannt, sonst jedoch voll ausgezeichneter Gedanken und Beobachtungen ist, in gutem Glauben geirrt. Ich habe in dem Fürsten Karl den Charakter eines seiner Natur nach determinierten, in seinen Gefühlen und Anforderungen überaus abgesonderten Menschen gezeichnet ... Ein solcher war Chopin niemals. Chopin war die Vereinigung aller jener erhabenen und scheinbar einander widersprechenden Gegensätze, die nur Gott allein zu knüpfen vermag, und die eine nur ihnen eigentümliche Logik besitzen. Grundsätzlich bescheiden, aus Gewohnheit herzlich und lieb, imponierte er instinktmäßig und war voll berechtigten Stolzes, zu dem er sich jedoch niemals bekannte. Daher denn auch seine ihm selbst unbegreiflichen Leiden, die sich niemals auf einen bestimmten Gegenstand zu richten imstande waren. Übrigens ist Fürst Karl kein Künstler. Er ist ein Träumer und nichts mehr. Und da er kein Genie ist, besitzt er auch nicht die Rechte eines solchen. Er ist so wenig ein Porträt des großen Künstlers, daß Chopin, der täglich die auf meinem Schreibtisch liegende Handschrift gelesen hat, nicht den geringsten Verdacht schöpfte, er, der so argwöhnisch war."

Wenn man absolute Objektivität wahren will, so muß man gestehen, daß diese nicht nur Aufrichtigkeit atmenden, sondern auch überzeugenden Worte vollen Glauben verdienen. Frau Sand mochte wohl, als sie die Gestalt des Fürsten Karl schuf, ihr manche Züge verliehen haben, die sie an Chopin beobachtet hatte. Dies darf ihr jedoch auf keinen Fall als ein Verbrechen angerechnet werden, weil jeder Romandichter hierzu ein Recht hat. Indem sie die Gestalt des Helden von „Lukrezia Floriani" mit einigen Charakterzügen Chopin's ausstattete, trat sie diesem um so weniger nahe, als der Fürst Karl keineswegs ein minderwertiger Typus, sondern im Gegenteil eine überaus edle und subtile, bis zu einem gewissen Grade sogar poetische, mit einem Worte: eine nicht alltägliche Gestalt ist. Dies alles muß man sich vor Augen halten, wenn man in dieser Sache ein objektives Urteil fällen, kein anklagender Staatsanwalt sein will. Um so mehr als der Angeklagte eine so ungewöhnliche und geniale Persönlichkeit, ein Schriftsteller und ein Geist von der Größe George Sand's ist. Vor- und Nachsicht sind hier vor allem geboten. Es müssen nicht nur verschiedene mildernde Umstände in Betracht gezogen, sondern in erster Reihe Zeit und Verhältnisse berücksichtigt werden, unter

[1]) In einem Briefe an Solange vom 24. November 1847 schreibt Chopin z. B.: „Je vous demande pardon des mes ratures et de mon française."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

denen „Lukrezia Floriani“ im Sommer 1846 geschrieben wurde. Dann wird es sich zeigen, daß Chopin's Verhältnis zur Dichterin trotz allem, unter dem er infolge der gegen ihn gerichteten Machinationen von seiten Maurice's und Augustine's litt, im großen ganzen keine grundsätzliche Veränderung erfahren hatte. Wohl hatte sich manches geändert, wohl mochte Frau Sand durch verschiedenes verstimmt gewesen sein, wie z. B. durch die außerordentliche Sympathie, die Chopin für Solange an den Tag legte, oder sogar durch seine unverhohlene Antipathie gegen Maurice und Augustine. Dies alles bedeutete jedoch noch keineswegs das Ende der freundschaftlichen Pflichten der Dichterin ihm gegenüber, noch weniger aber, daß sie bewußt und mit „kalt berechneter Grausamkeit“ den Bruch mit ihm herbeizuführen bestrebt war, daß sie sich Chopin's um jeden Preis entledigen wollte. Im Laufe der Jahre, namentlich von dem Augenblick an, da Maurice reif geworden war, mochten wohl zwischen dem Tondichter und seiner Freundin sich Dissonanzen ergeben haben, wozu jedoch in erster Reihe Chopin's wachsende Nervosität, seine Überempfindlichkeit und Launenhaftigkeit beitrugen, denen gegenüber die Dichterin aber immer wahrhaft mütterliche Nachsicht und viel Verständnis an den Tag legte, indem sie alles wie die gewöhnliche Laune eines kranken, verwöhnten Kindes behandelte. Diese Dissonanzen waren jedoch nicht von solcher Stärke, daß sie die Harmonie der langjährigen Freundschaft, die die beiden verband, hätten zerstören, geschweige denn zu einem rücksichtslosen, auf eine Lösung aller moralischen Bande geradeswegs zielenden Vorgehen seitens der Sand hätten führen können. So war es niemals. Das muß mit voller Bestimmtheit behauptet werden, wenn man ehrlich und unparteiisch urteilen will.

II.

Kurz vor ihrer Rückkehr aus Nohant nach Paris schrieb Frau Sand am 7. Januar 1847 an ihren Freund Poncy: „Meine Tochter ist mit ihrem schönen Bräutigam sehr beschäftigt. Er ist ihr Sklave und lebt nur für sie. Wohl ist er nicht reich, als Sohn anständiger Eltern jedoch ein Jüngling ohne Tadel, schön und gut — que faut-il de plus?“ Bei allen seinen guten Eigenschaften, die ihn zu einem Mustergatten prädestinierten, besaß Préault nun aber einen Fehler: er war gar zu alltäglich, zu wenig interessant, namentlich für eine solche „Löwin im Keime“, wie Solange. Dieses Philisterhafte in seinem Wesen sollte sich denn auch nur zu bald an ihm rächen.

Der Erste, der die drohende Katastrophe erkannte, war Chopin. „Die diesjährige Kunstausstellung“, schrieb er an die Seinigen, „hat zwei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

neue Talente gebracht: einen Bildhauer namens Clesinger, der erst zum zweitenmal ausstellt, und den Maler Couture. Den Namen des Bildhauers sollt Ihr Euch merken, denn ich werde Euch gewiß häufig über ihn schreiben, weil er der Frau Sand vorgestellt worden ist und vor ihrer Abreise ihre Büste und die der Solange gemacht hat, die allgemeine Bewunderung erregen und im nächsten Jahre wahrscheinlich zur Ausstellung gelangen werden." Von dem Augenblicke nun, in dem sie Clesinger kennen gelernt hatte, begann Solange in ihrer Liebe zu Fernand sich merklich abzukühlen und zugleich an dem künstlerischen Temperamente des Bildhauers großes Gefallen zu finden. Die im Atelier Clesinger's verbrachten Stunden, bei denen ihr Chopin häufig Gesellschaft zu leisten pflegte, übten auf ihre jungfräuliche Einbildungskraft eine außerordentliche Wirkung. In der Tat besaß der herkulisch gebaute Künstler, der überdies als ein am Firmamente der französischen Kunst aufgehendes Gestirn sich bereits einen Namen gemacht hatte, alle Eigenschaften, um einem jungen Mädchen zu gefallen und diesem, sofern es ihm beliebte, auch den Kopf zu verdrehen. Er gefiel denn auch der Tochter wie der Mutter, und als er im Hause der Dichterin zu verkehren begann, auch Maurice und Augustine, mit einem Worte: allen — Chopin ausgenommen, der nur zu bald erkannte, wo das hinauswollte, und daher mit seiner Abneigung gegen den Bildhauer nicht hinter dem Berge hielt. Daß ein solcher Typus, wie Clesinger, dem zartbesaiteten Notturnensänger unmöglich gefallen konnte, ist nur zu begreiflich. Eine athletische Erscheinung, mit den Manieren eines Feldwebels, der er kurz vor seinem Auftauchen als Bildhauer gewesen, besaß Clesinger gar keine Bildung und auch nicht die geringste gesellschaftliche Kultur. Dagegen zeichnete er sich durch ein feuriges Temperament aus, war ein überaus talentierter Mensch, dabei eine zügellose, übermütige und leichtsinnige Natur. „Robuste sous-officier devenu pétrisseur de glaise", diese Worte enthielten seine ganze Charakteristik. Kein größerer Gegensatz nun aber als zwischen ihm und dem gutmütigen, phantasievollen Fernand. Dieser Kontrast hatte denn auch bei Solange seine Wirkung nicht verfehlt. Während der passive Fernand auf ihre besseren Triebe Einfluß übte, gelang es dem unternehmenden Clesinger, die schlimmen Instinkte zu entfesseln, die in ihrer ungezügelten Natur bedeutend überwogen. Ehe man sich dessen versehen hatte, stand Solange auch schon unter dem Einflusse Clesinger's und wollte von Fernand nichts mehr wissen. Angesichts dessen blieb nichts anderes übrig, als die Heirat mit Fernand zu „verschieben", was auch geschah. Ob der arme Fernand an die Aufrichtigkeit dieser Absicht glaubte, läßt sich schwer beurteilen, hingegen unterliegt es keinem Zweifel, daß Chopin die Situation sogleich erfaßte. „Solange heiratet noch nicht,"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schrieb er im März nach Warschau, „denn als man an die Verträge schreiten wollte — verlor sie die Lust. Ich bedauere es sehr, und der Jüngling dauert mich, weil er sehr ehrenwert und verliebt ist. Doch besser, daß es vor der Hochzeit so gekommen, als wenn es nachher der Fall gewesen wäre. Scheinbar ist es eine Verschiebung, ich weiß jedoch, wo das hinauswill."

Daß Chopin treffend geurteilt hatte, bewies das Verhalten der Frau Sand, die, anstatt die Ratschläge des Freundes zu befolgen, der „von dieser Heirat nach Kräften abriet"[1]), Informationen über Clesinger einzuholen begann. Das Resultat dieser förmlichen Enquete fiel im großen Ganzen zugunsten des Bildhauers aus, wenngleich sich auch Stimmen fanden, die ihn als gewöhnlichen Taugenichts bezeichneten. Diesen legte Frau Sand jedoch um so weniger ein Gewicht bei, als Clesinger ihr vom ersten Augenblick an sehr gefiel, und als sie andererseits, die eigensinnige und störrische Natur ihrer Tochter kennend, voraussehen mußte, daß, nachdem Solange sich einmal in den Bildhauer verliebt hatte — eine Tatsache, die keinem Zweifel mehr unterlag —, nichts in der Welt mehr imstande war, sie zur Heirat mit Fernand zu zwingen. So begann die Dichterin sich denn allmählich mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß Solange die Gattin Clesinger's werden, und daß Fernand zurücktreten müsse.

Hierin wurde sie namentlich auch dadurch bestärkt, daß, mit Ausnahme Chopin's, alle für den Bildhauer waren. Aus angeborener Klugheit trachtete sie jedoch, da es sich um das Glück ihres Kindes handelte, die Angelegenheit nach Möglichkeit in die Länge zu ziehen, wofür auch der Umstand ausschlaggebend war, daß Fernands Rücktritt sich um so schwieriger gestaltete, als seine Eltern mit der Dichterin innig befreundet waren. Dies alles erwägend, ließ sie die Dinge ruhig ihren Lauf nehmen und begann, obschon ihr die nötige Ruhe zur Arbeit fehlte, inzwischen — „pour avoir quelques billets de banque" — einen neuen Roman zu schreiben.

Während nun Frau Sand mit ihrem Roman beschäftigt war, fand Clesinger hinreichend Gelegenheit, Solange immer mehr an sich zu fesseln, und als er merkte, daß die Dichterin, trotzdem sie ihm geneigt war, den entscheidenden Augenblick dennoch hinauszuschieben trachtete, bat er sie eines Tages in aller Form um die Hand ihrer Tochter. Frau Sand wies ihn wohl nicht ab, wollte jedoch von der Hochzeit einstweilen nichts hören, mit der es Solange und Clesinger überaus eilig hatten. Der Bildhauer versuchte es zunächst mit Bitten und Zureden, was jedoch nichts half. Um nun seinen und den Willen seiner Braut durchzusetzen, entschloß sich Clesinger, den gordischen Knoten in einer des ehemaligen Kürassierunteroffiziers würdigen Weise — „par un procédé militaire" — zu durchschneiden, indem er Solange — verführte.

[1]) Chopin in einem Briefe an seine Angehörigen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als die Dichterin hiervon erfuhr, beschloß sie vor allem, weder ihre Nächsten noch auch Chopin in das Vorgefallene einzuweihen und ihre Tochter so rasch als möglich an Clesinger zu verheiraten. Es galt, den Skandal um jeden Preis zu vermeiden, weshalb sie auch in die unbedingte Lösung des Verlöbnisses mit Fernand einwilligte, die von Solange in brutaler Weise besorgt wurde. Dies alles spielte sich in so geheimer Weise ab, daß einige Wochen hindurch nicht einmal Maurice, geschweige denn Chopin, eine Ahnung von den Vorgängen hatte, was natürlich eine Reihe von unangenehmen Mißverständnissen nach sich zog. Da ihm die geheimgehaltenen Details der ganzen Angelegenheit unbekannt geblieben waren, und er diese daher so nahm, wie sie sich anscheinend darstellten, mußte Chopin über das Vorgehen der Frau Sand sich entrüsten, der er vor allem das leichtsinnige Spiel mit dem Schicksal ihrer Tochter zum Vorwurfe machte. Und als er zum Schluße von der Verschiebung der Heirat Fernands erfuhr, konnte er darin nichts anderes als einen unwürdigen, herzlosen Vorgang erblicken. Er empfand Mitleid mit dem armen Fernand, und seine Abneigung gegen Clesinger steigerte sich nur noch mehr. In höchstem Maße erregt, vermochte er nicht immer, seine Entrüstung zu beherrschen und gab ihr auch wiederholt lebhaften Ausdruck. Dadurch kam es zu unangenehmen Szenen und heftigen Auseinandersetzungen, bis dann schließlich die durch die Machinationen von Maurice und Augustine ohnehin schon unerquicklich gewordene Atmosphäre im Hause der Dichterin zu einer geradezu gewitterschwangeren wurde: der Blitz konnte jeden Augenblick einschlagen.

Er schlug auch in der Tat sehr bald ein. Eines Tages erklärte nämlich Maurice seiner Mutter, sie möge zwischen ihm und dem Tondichter die Wahl treffen, weil für beide entschieden nicht Platz genug im Hause sei. Vor eine solche Alternative gestellt, konnte Frau Sand nicht anders, als zugunsten ihres Sohnes sich entscheiden. Mit anderen Worten: Chopin mußte zurücktreten. Zunächst wollte die Dichterin es jedoch nicht zum Äußersten kommen lassen, griff vielmehr zu einem Halbmittel, indem sie früher als sonst, nämlich gleich nach Ostern, von Paris nach Nohant übersiedelte, wozu freilich auch die Rücksicht auf das zwischen Solange und Clesinger Vorgefallene das ihrige beitrug.

III.

Chopin, dem die zwischen Frau Sand und ihrem Sohne stattgehabte Unterredung und die hierbei durch diesen gestellte Bedingung ebenso fremd geblieben war, wie das Erlebnis der Solange, blieb einstweilen mit Rücksicht auf seine Schüler in Paris. Von hier aus unterhielt er, wie dies

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bis dahin immer der Fall gewesen, einen regen brieflichen Verkehr mit der Dichterin. In seiner Ahnungslosigkeit benutzte er fast jeden seiner Briefe dazu, die Freundin vor der Verheiratung ihrer Tochter mit Clesinger zu warnen und für Fernand sich voll Wärme einzusetzen. Frau Sand, die eben daran war, die Angelegenheit mit den Angehörigen Fernands zu ordnen, vermied es natürlich jetzt, in ihren Briefen auf die Ratschläge Chopin's zurückzukommen. Als jedoch diese Angelegenheit geordnet war, stellte sie den Freund vor die vollendete Tatsache. Aber auch angesichts dieser hörte Chopin in seinen Briefen an die Freundin nicht auf, ihr von der Verheiratung Solange's mit dem Bildhauer abzuraten, indem er ihr vorhielt, er sehe keinen Grund zur Eile, und es immer wieder betonte, alle Welt sei auf Clesinger nicht gut zu sprechen und auch der Meinung, daß Solange einen anderen Mann brauche. Diese fortgesetzten „Ratschläge" Chopin's begannen nun die Dichterin zu verstimmen, denn sie war der Ansicht, daß er sich in ihre Familienangelegenheiten ganz unnötigerweise hineinmenge und daher auch kein Recht habe zu verlangen, daß man seinen Ansichten Rechnung trage. Um so weniger, als ihm alle Details unbekannt geblieben waren, wofür Frau Sand eben Sorge getragen hatte, weil sie es für ihr gutes Recht hielt, dem Freunde dasjenige vorzuenthalten, was sie selbst dem eigenen Sohne verheimlichte.

So standen die Dinge, als der Tondichter, von einem kurzen Aufenthalte bei Albrechts, den Eltern seines Patenkindes, in Ville d'Arcay zurückgekehrt, so schwer erkrankte, daß man um sein Leben besorgt war. Auf ausdrücklichen Wunsch Chopin's erhielt Frau Sand jedoch keine Nachricht von seiner Erkrankung. Erst als des Tondichters langjähriger Hausarzt, Dr. Molin, für sein Aufkommen gebürgt hatte, teilte die Fürstin Marzelle Czartoryska der Dichterin in einem Schreiben das Vorgefallene mit. Bald darauf schrieb auch Chopin selber, als er sich etwas wohler fühlte, an sie, erwähnte jedoch bezeichnenderweise mit keinem Worte, daß er krank gewesen sei. Angesichts dessen blieb Frau Sand nichts anderes übrig, als in ihrem Antwortschreiben so zu tun, als ob ihr nichts darüber bekannt wäre. Dagegen schrieb sie ihm ganz offen, daß Solange bestimmt den Bildhauer heirate, und daß die Hochzeit demnächst stattfinden werde. In der Voraussicht der Ungehaltenheit Chopin's darüber, daß sie ihn vor diesen fait accompli gestellt, richtete Frau Sand gleichzeitig aber auch an Grzymala, den intimsten Freund des Tondichters, einen Brief, indem sie darauf rechnete, Grzymala werde Chopin über alles aufklären, was sie selbst aus vielen Gründen nicht berühren konnte und wollte.

Dieser von Nohant am 13. Mai 1847 geschriebene Brief lautete in seinen Grundausführungen wie folgt:

„Dank, mein teurer Freund, für Deine treuen Briefe. Bereits 24 Stunden vor

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem Briefe der edelmütigen Fürstin Czartoryska wurde ich, wenn auch in unbestimmter Weise, davon benachrichtigt, daß er krank gewesen ist. Sage jenem Engel meinen Dank dafür. Was aber auch vorgefallen wäre, die Verhältnisse, in denen ich mich befand, hätten es mir unmöglich gemacht, mich vom Flecke zu rühren. Schließlich ist er für diesmal gerettet worden, doch wie traurig ist für mich die Zukunft von dieser Seite aus! Ich weiß noch nichts darüber, ob meine Tochter in zwei Wochen hier oder in Paris zum Traualtare geht ... Auf jeden Fall werde ich aber gegen Ende dieses Monates nach Paris kommen, um Chopin, sofern er imstande ist, eine Reise zu machen, hierherzubringen.

Ich bin, mein Freund, mit der Heirat meiner Tochter so zufrieden wie nur möglich. Sie geht ganz in Liebe und Wonne auf, und Clesinger scheint dessen würdig zu sein, weil er sie leidenschaftlich liebt und ihr auch jene Existenz zu bieten in der Lage ist, von der sie träumt. Doch das ist schließlich alles eins, weil man in jedem Fall leidet, nachdem man einmal einen solchen Entschluß gefaßt hat. Ich stelle mir vor, daß Chopin auch nicht wenig gelitten haben muß, zumal da ihm die näheren Umstände fremd geblieben sind und er daher nicht imstande war, etwas zu erraten. Freilich können seine Ratschläge in realen Lebensangelegenheiten unmöglich in Betracht gezogen werden. Hat er doch niemals die Tatsachen im wahren Lichte gesehen, noch auch von der menschlichen Natur sich in irgend welcher Hinsicht Rechenschaft gegeben. Seine Seele ist ganz Poesie und Musik, und er kann daher nichts ertragen, was seiner Anschauungsweise widerspricht. Abgesehen davon, würde aber sein Einfluß auf meine Familienangelegenheiten für mich den Verlust jeder Autorität meinen Kindern gegenüber bedeuten.

Sprich mit ihm darüber und trachte es ihm im allgemeinen beizubringen, daß er es unterlassen solle, sich allzusehr mit den Angelegenheiten — meiner Kinder zu beschäftigen. Wenn ich ihm sage, daß Clesinger (den er nicht leiden kann) unseres Vertrauens würdig ist, so wird er ihn nur noch mehr hassen und sich dadurch am Ende noch die Feindschaft der Solange zuziehen. Dies alles ist überaus schwierig und heikel, und ich weiß nicht, in welcher Weise ich diese kranke Seele beruhigen und ihr Mut zusprechen soll, noch dazu da sie durch alle auf ihre Heilung abzielenden Bemühungen in Aufregung gebracht wird. Das Übel, von dem dieses arme Geschöpf sowohl physisch, wie moralisch zernagt wird, tötet mich schon seit langem; und ich sehe, wie er sich von mir immer mehr entfernt, war jedoch niemals imstande, ihm etwas Gutes zu erweisen, weil das eifersüchtige Gefühl, das er für mich hegt, immer die Hauptursache seiner Trauer ist ...

Seit sieben Jahren lebe ich mit ihm wie eine Jungfrau. Wenn irgend ein Weib in der Welt ihm unbedingtes Vertrauen hätte einflößen sollen, so bin ich es, doch hat er das niemals begreifen wollen. Ich weiß es nur zu gut, daß viele Leute mich beschuldigen: die einen, daß ich ihn durch die Heftigkeit meiner sinnlichen Triebe zugrunde gerichtet, die anderen, daß ich ihn durch meine Launenhaftigkeit zur Verzweiflung gebracht hätte. Ich vermute, daß Du wohl weißt, wie viel an diesem Gerede Wahres ist. Was nun ihn betrifft, so beklagt er sich mir gegenüber, ich hätte ihn durch die Verweigerung meiner Liebkosungen zugrunde gerichtet, während ich die absolute Gewißheit habe, daß ich ihn unzweifelhaft getötet haben würde, wenn ich anders vorgegangen wäre.

Sieh, welcher Art meine Lage in diesem unglückseligen Freundschaftsverhältnis ist, in dem ich mich nach jeder Hinsicht zu seiner Sklavin gemacht habe ... Ich bin beim Märtyrertum angelangt! Jedoch der Himmel ist mir gegenüber unerbittlich, genau so, als wenn ich für irgend welche große Verbrechen büßen sollte. Denn trotz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aller meiner Anstrengungen und Aufopferungen wird derjenige, für den ich absolut reine, mütterliche Liebe empfinde, das Opfer der tollen Anhänglichkeit, die er für mich zu hegen nicht aufhört . . ."

In welcher Weise Grzymala sich dieser schwierigen Mission entledigt hat, ist nicht näher bekannt. Sicher dagegen ist, daß Chopin sich durch eine derartige Erklärung seiner Freundin sehr getroffen fühlte. Er konnte es ihr nicht verzeihen, daß sie seinem wohlgemeinten Rate nicht folgen wollte, sondern ihre Tochter, trotz seiner Warnungen, zu diesem verhängnisvollen Ehebündnisse mit einem Menschen drängte, dem alle Eigenschaften dazu fehlten, Solange glücklich zu machen. Allem Anscheine nach warnte Chopin vor dieser Heirat nur deshalb so eindringlich, weil er kompromittierende Nachrichten über Clesinger besaß, von denen er vermutete, daß sie der Dichterin unbekannt seien. Daß ihm selber eine Tatsache aus dem Leben des Bildhauers fremd geblieben sei, die Frau Sand nur zu gut kannte, ahnte er eben nicht: die Verführung der Solange, durch die eine Umkehr unmöglich geworden war. Infolge dieser Unkenntnis baute nun aber Chopin seine Ansichten auf ganz falschen Voraussetzungen auf und war daher auch nicht imstande, das Vorgehen der Freundin zu begreifen, woraus sich denn Mißverständnisse ergaben, die in ihren Folgen sich als verhängnisvoll erweisen sollten. Wer weiß, ob Frau Sand nicht besser daran getan hätte, wenn sie Chopin das zwischen Solange und Clesinger Vorgefallene nicht verheimlicht hätte. Denn mit diesem Argument würde sie ihn ganz gewiß entwaffnet haben . . .

Inzwischen wurden die Vorbereitungen zu Solange's Hochzeit getroffen. Auch Baron Dudevant, der Gatte der Dichterin, war nach Nohant gekommen, um dem Trauakte beizuwohnen. Gelegentlich der Aufnahme der Eheverträge erfuhr Clesinger, daß er als Heiratsgut das „Hotel de Narbonne" in Paris erhalte, das jährlich gegen 6000 Franks einbrachte. Frau Sand hingegen mußte sich bei dieser Gelegenheit damit vertraut machen, daß ihr Schwiegersohn 24000 Franks Schulden hatte, was übrigens — wie es sich nachträglich herausstellte — nicht der Wahrheit entsprach, weil seine Schuldenlast eine bedeutend höhere war.

Gleich nach der Trauung setzte Frau Sand den Freund von der vollzogenen Tatsache in Kenntnis, wobei sie ihm — wie sie dies bereits in dem Briefe an Grzymala angedeutet hatte — ankündigte, daß sie nach Paris komme, um mit ihm zusammen nach Nohant zurückzukehren. Der durch die Heiratsangelegenheit der Solange erbitterte und beleidigte Tondichter beschloß jedoch, ein Zusammentreffen mit der Freundin um jeden Preis zu vermeiden, und begab sich daher zu Albrechts nach Ville d'Arcay. Daß er die Dichterin hiervon verständigte, darf als sicher angenommen werden, weil Frau Sand ihre Absicht, nach Paris zu kommen, aufgab.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Solange fuhr inzwischen mit ihrem Gatten nach Besançon, um dort dessen Eltern kennen zu lernen, und kehrte nach verschiedenen widrigen Erlebnissen mit den ihn verfolgenden Gläubigern Clesinger's nach Nohant zurück. Hier gestaltete sich das Verhältnis der Dichterin zu ihrer Tochter und dem Schwiegersohne gleich zu Beginn zu einem überaus unerquicklichen. Nunmehr, da sie nach Kenntnis der wirklichen, Solange's Mitgift weit übersteigenden Schuldenlast Clesinger's merkte, daß die Befürchtungen Chopin's hinsichtlich der Person des Bildhauers sich nicht nur als begründet erwiesen, sondern daß diese Befürchtungen weit übertroffen wurden, und da sie zum Überfluß in diesem Galanthomme, den sie ihren Bekannten in überschwenglicher Weise geschildert hatte, einen ganz ungebildeten, ja, geradezu ungeschlachten Menschen erkannte, begann sie an ihm und an Solange ihren Zorn auszulassen und ihnen Nohant zur Hölle zu machen. Kein Wunder nun, daß es angesichts solcher mit jedem Tage sich mehr zuspitzender Verhältnisse nicht viel dazu bedurfte, um eine Katastrophe herbeizuführen. Dies geschah denn auch durch Clesinger, der, um das Maß voll werden zu lassen, noch mit Augustine und Lambert, dem Freunde der Dichterin, Händel anfing. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß die Letztgenannten in diesem Falle der provozierende Teil gewesen sind. Welcher Art das Verhältnis Augustines zu Solange gewesen, haben wir gesehen. Lambert, als Vertrauter Augustines, stand natürlich auf ihrer Seite und demgemäß auf Kriegsfuß mit Solange und Clesinger. Es kam so weit, daß man nicht mehr mit einander sprach und sich gegen einander impertinent benahm. Eines Tages nun trafen Clesinger und seine Gattin auf der Treppe mit Lambert zusammen, der es nicht für nötig fand, Solange zu grüßen. Clesinger stellte ihn deswegen zur Rede. Lambert verweigerte aber trotzdem den Gruß, worauf ihm der Bildhauer eine Ohrfeige versetzte. Ein Zufall wollte es, daß Frau Sand, die eben die Stiege betreten hatte, Zeugin dieses Vorfalles war. Ohne sich nun viel zu besinnen, ohrfeigte die Dichterin ihren Schwiegersohn.

Diese beiden Ohrfeigen entschieden über die Situation. Am selben Tage verbot Frau Sand ihrem Schwiegersohne das Haus, und Solange erklärte ihrer Mutter, daß sie nie mehr Nohant betreten werde. Da sie aber leidend war, verlangte sie für die Fahrt nach Paris den Wagen Chopin's, der ihr jedoch von Frau Sand verweigert wurde.

In La Châtre angelangt, richtete nun Solange an den Tondichter einen Brief, in dem sie ihn um seinen Wagen bat.

Dieser Brief war, sofern es sich um das Verhältnis Chopin's zu Frau Sand handelte, von außerordentlicher Tragweite. In seinem Antwortschreiben mußte nämlich der Tondichter seine Haltung in diesem Konflikte zwischen Mutter und Tochter bestimmt präzisieren. Er

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hatte die Wahl zwischen der Liebe der Dichterin und der Freundschaft ihrer Tochter. Chopin entschied sich für die letztere, indem er an Frau Sand schrieb, sie möge seinen Wagen der kranken Solange nach La Châtre schicken. Gleichzeitig richtete er an diese das folgende Billet:

„Die Nachricht von Ihrem Unwohlsein hat mich schmerzlich berührt. Ich beeile mich, Ihnen meinen Wagen zur Verfügung zu stellen. Ich habe an Ihre Mutter in dieser Hinsicht geschrieben. Geben Sie auf sich acht.

Ihr alter Freund

Mittwoch. Ch.“

Frau Sand erfüllte sogleich den Wunsch Chopin's, fühlte sich jedoch durch seinen Brief getroffen. Sie konnte es ihm nicht verzeihen, daß er die Partei ihrer Tochter ergriff. Da sie ihr seinen Wagen verweigert hatte, durfte er nicht dem entgegen handeln. Tat sie es auch vor allem deshalb, weil sie nicht wollte, daß auch Clesinger den Wagen benutze, so hätte Chopin, ohne erst nach den Gründen zu fragen, die für sie maßgebend gewesen, ihre Verweigerung respektieren sollen. War ihm daran gelegen, daß die leidende Solange nicht in einer Postchaise fahre, so konnte er ihr von Paris aus den ersten besten Wagen nach La Châtre senden, womit er ihr einen Freundschaftsdienst erwiesen hätte, ohne dadurch der mütterlichen Autorität der Freundin nahezutreten. Durch sein Vorgehen wurde aber das Ansehen der Mutter bei der Tochter und dem Schwiegersohn erschüttert.

In diesem Sinne schrieb die Dichterin auch einen ausführlichen Brief an Chopin, und da sie wußte, daß Clesingers, denen sie ihr Haus verboten hatte, nach Paris gingen, so verlangte sie von dem Freunde, daß er sich ihnen gegenüber gleich ihr verhalte. Sollte er jedoch gegen ihren entschiedenen Wunsch handeln, so werde sie daraus die Konsequenzen ziehen. Gleichzeitig machte sie ihn mit den Vorgängen bekannt, die zu ihrem Konflikte mit Clesinger geführt hatten und bezeichnete hierbei die Tochter als die Hauptschuldige, weil diese den Gatten aufgehetzt habe. Zum Schlusse stellte Frau Sand die kategorische Bedingung, Chopin dürfe während seines Aufenthaltes in Nohant, wo sie ihn erwartete, sich bei ihr keinesfalls für Solange einsetzen.

Diesen Brief erhielt Chopin, während er Franchomme bei sich zu Besuch hatte. Nachdem er das Schreiben gelesen, teilte er dessen Inhalt dem Freunde mit und meinte: „Sie besaß nur mich allein, und ich sollte ihnen nun meine Türe verschließen? Nein, das werde ich nicht tun!“

In diesem Sinne antwortete er auch der Dichterin und erklärte ihr, daß sie es zu der Heirat, vor der er gewarnt hatte, nicht hätte kommen lassen sollen, nunmehr aber, da sie bereits erfolgt, die Pflicht habe, die materiellen Verhältnisse des jungen Paares zu ordnen, anstatt, wie sie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es getan, ihm die Türe zu weisen. Dies sei seine Ansicht, ungeachtet der Antipathie, die er gegen Clesinger hege.

Leider machte dieser Brief Chopin's auf Frau Sand den schlechtesten Eindruck. Sie ersah daraus nur, daß der Freund die Partei ihres Schwiegersohnes ergriffen habe, und ließ ihm daher keine Antwort zukommen. Und da er gleichfalls nicht mehr schrieb, so fand ihre Korrespondenz auf diese Weise ein Ende.

Die nächste Folge davon war, daß Chopin für den Sommer nicht nach Nohant ging, sondern in Paris blieb, was für seine Gesundheit natürlich einen großen Nachteil bedeutete, um so mehr, als er kurz vorher eine schwere Krankheit überstanden hatte. Es unterliegt nun auch keinem Zweifel, daß diese in Paris verbrachten Sommermonate des Jahres 1847 die Entwickelung des Leidens, an dem Chopin seit Jahren laborierte, beschleunigt haben, wozu allerdings auch der aufreibende innere Kampf, den der Konflikt mit der Dichterin zur Folge hatte, ein übriges beigetragen hat.

Indessen kamen Clesingers nach Paris und wurden von Chopin überaus herzlich aufgenommen, der jetzt nicht nur ihre moralische, sondern auch ihre materielle Hauptstütze bedeutete. In der Folge erfuhr auch das Verhältnis des Tondichters zu dem Bildhauer eine Veränderung: die frühere Abneigung wich einer aufrichtigen Sympathie, was gewiß nicht ohne Hinzutun der Solange geschehen war.

Wie stand es nun um Frau Sand? Darüber informieren uns am besten zwei Briefe, die von ihr um diese Zeit geschrieben wurden, und von denen der eine an Josef Mazzini, der andere an ihren Freund Poncy gerichtet war.

„Dieses Jahr," so lautet die betreffende Stelle in dem Schreiben an den berühmten Revolutionär, „das wohl das an Erschütterungen reichste und in vieler Hinsicht auch schmerzlichste meines Lebens ist, wird mir wenigstens den einen Trost bringen, daß ich Sie sehen und kennen lernen werde. Fast wage ich nicht daran zu glauben, weil das Unheil mich bisher so unausgesetzt verfolgt hat."

Noch deutlicher aber tritt uns der damalige Seelenzustand der Dichterin in dem Briefe an Poncy entgegen, in dem sie über ihr Los wie folgt klagt:

„Ich war bisher nicht abergläubisch, und wenn ich es jetzt geworden bin, so geschah dies dank den Schicksalsschlägen, die mich seit zwei Jahren verfolgen. Alle möglichen Kränkungen kamen über mich in einer fatalen Reihenfolge. Meine lautersten Absichten erwiesen sich in ihren Folgen verhängnisvoll sowohl für mich selbst, als für diejenigen, die ich liebe. Meine besten Taten wurden von Menschen verdammt und vom Himmel bestraft, als wenn es Verbrechen gewesen wären. Und glaubst Du, daß ich schon am Ende bin? Keineswegs. Alles, was ich Dir bisher erzählt habe, ist noch gar nichts, und seit meinem letzten Briefe habe ich alles, was der Lebenskelch an Verzweiflungsvollem birgt, bis zur Neige geleert. Und alles ist so bitter und unerhört, daß ich schlechterdings nicht imstande bin, darüber zu sprechen, noch weniger darüber zu schreiben ... Ich hatte gehofft, wenigstens an der Schwelle des Alters, die ich betrete, Belohnung für die große Aufopferung, für alle Müh' und Plage,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für ein ganzes Leben voll Hingebung und Entsagung zu empfangen. Ich hatte niemals etwas anderes, als das Glück derjenigen gewünscht, die Gegenstand meiner Anhänglichkeit geworden. Man hat mir mit Undank vergolten . . .“

Am Schlusse dieses Briefes findet sich auch eine Erwähnung Chopin's, die für die Psychologie jenes Augenblickes bezeichnend ist. „Chopin ist in Paris,“ so lautet die betreffende Stelle, „sein Gesundheitszustand erlaubt es ihm nicht, eine Reise zu machen, doch fühlt er sich im ganzen wohler.“ Diese Worte beweisen, daß Frau Sand entweder noch nicht daran glaubte, daß es zwischen ihr und Chopin zum Bruche gekommen sei, oder aber daß sie, hiervon überzeugt, selbst einen so nahen Freund wie Poncy nicht zum Mitwisser haben wollte.

Daß jedoch dieser Zustand der Niedergeschlagenheit und Gebrochenheit bei der Dichterin kein vorübergehender gewesen, sondern eine Reihe von Monaten angehalten hat, beweist ein Schreiben, das sie von Nohant aus gegen Ende des Jahres 1847 an Poncy und dessen Gattin richtete, und in dem sie nachdrücklich betonte, daß sie von den schmerzlichen Ereignissen des Sommers sich noch keineswegs erholt habe. Wohl das beredtste Zeugnis dafür, daß der Bruch mit Chopin das schmerzlichste Ereignis im Leben George Sand's bedeutet hat, und zwar ein weit schmerzlicheres als jener mit Musset, bilden jedoch die betreffenden Abschnitte in ihrer „Histoire de ma vie“. Dort kommt die Dichterin auch auf jene Einflüsse zu sprechen, durch die der Bruch mit Chopin zu einem endgültigen geworden war. „Schlechte Herzen“, schreibt sie, „haben uns getrennt. Wohl fehlte es auch nicht an guten, diese gingen jedoch ungeschickt zu Werke, die unbeständigen aber zogen es vor, sich in diese heikle Angelegenheit nicht zu mengen.“

Unter diesen „guten Herzen“ verstand die Dichterin vor allem ihre Freundin Frau Marliani, die Schülerin Chopin's, Frl. de Rosières, den Maler Delacroix, Chopin's Schüler Gutmann, Stephan Arago und Alkan, die, wenn man so sagen darf, die Koterie der Frau Sand gebildet haben; unter den „schlechten“ hingegen: jene polnischen Freunde des Tondichters, die ihr diesen vornehmlich deshalb abwendig zu machen bestrebt waren, weil ihnen, als Zugehörigen der Partei des Fürsten Czartoryski, die demokratisch-republikanischen Gesinnungen der Frau Sand ein Dorn im Auge waren. Dieser Unterschied in den politischen, gesellschaftlichen und religiösen Überzeugungen hat, so paradox dies auch klingen mag, bei dem Bruche Chopin's mit George Sand eine geradezu ausschlaggebende Rolle gespielt. Denn alle Bemühungen der Dichterin und der ihr ergebenen „guten Herzen“, die um die Zeit von Juli 1847 bis März 1848 noch nicht endgültig gelösten Beziehungen zu Chopin wieder anzuknüpfen, wurden durch den Einfluß, den die gegen Frau Sand

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

voreingenommenen Landsleute des Tondichters auf diesen ausübten, zunichte gemacht. Dies gelang ihnen um so leichter, als Chopin infolge der dem Bruche vorangegangenen Aufregungen seelisch überaus deprimiert war. Vor allem wurde ihm eingeredet, daß Frau Sand sein Vampyr, sein schlimmer Genius gewesen sei, daß sie, durch sein Leiden gelangweilt und der bei ihm seit Jahren gespielten Rolle einer garde-malade satt geworden, sich seiner um jeden Preis entledigen wollte, was sie, als alle hierzu angewandten Mittel sich als vergeblich erwiesen, durch den Roman „Lukrezia Floriani" zu erreichen hoffte, dessen Held — ein boshaft karikiertes Porträt Chopin's — ihm zu verstehen geben sollte, daß er seiner Freundin eine Last geworden sei. Und Chopin begann mit der Zeit alles zu glauben, was ihm über sein Verhältnis zu der Freundin erzählt wurde, ja, er war schließlich von dem Glauben, daß er der Fürst Karl in „Lukrezia Floriani" sei, so sehr durchdrungen, daß er in der Folge Frau Sand nicht anders als „Lukrezia" nannte. Neben seinen Landsleuten trugen aber der in Paris gebliebene Clesinger persönlich und Solange, die zuerst in Guillry bei ihrem Vater, sodann in Besançon bei den Eltern ihres Mannes weilte, brieflich nicht wenig dazu bei, daß sich der Tondichter seiner Freundin immer mehr entfremdete.

War nun aber bei Chopin eine gänzliche Entfremdung wirklich eingetreten? Hat er sich in seinem tiefsten Innern niemals nach der Dichterin gesehnt? Es genügt, einige von den Briefen des Tondichters an seine Angehörigen zu lesen, um die Überzeugung zu gewinnen, daß dies keineswegs der Fall gewesen. Nicht nur beschäftigt sich Chopin dort unausgesetzt mit der Freundin, sondern er läßt auch deutlich genug durchblicken, daß sie ihm fehle, daß er sich verlassen fühle und unter der Einsamkeit seines Junggesellendaseins unsäglich leide. Diese Einsamkeit war für ihn um so qualvoller, als die von Natur praktische Dichterin für seine Alltagsangelegenheiten ausgezeichnet Sorge zu tragen verstand, die ihn nun, da er sich selber mit ihnen zu beschäftigen genötigt war, in Aufregung versetzten, ja zur Verzweiflung brachten, weil er in seiner angeborenen Unbeholfenheit diesen Dingen gegenüber sich keinen Rat zu schaffen wußte. Kein Wunder daher, daß in ihm, neben der Sehnsucht nach der Freundin, mit jedem Tage auch der Groll gegen sie wuchs, der jedoch — wie dies aus den Briefen Chopin's an die Seinigen zu ersehen ist — bezeichnenderweise nichts von dem „dépit amoureux" an sich hatte.

Um so unerklärlicher erscheint nun aber angesichts dieser Tatsache das Verhalten des Tondichters, als sich eine Gelegenheit dargeboten hatte, die Beziehungen zu der Freundin wieder anzuknüpfen, worüber wir in dem hier zum erstenmal publizierten Briefe Chopin's an die in der Zwischenzeit Mutter gewordene Solange nähere Aufklärung erhalten:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Paris, 5. März [1848], Sonntag.

Ich begab mich gestern zu Frau Marliani[1]), und als ich von ihr ging, traf ich in der Vorzimmertüre mit Ihrer Mutter zusammen, die mit Lambert eintrat. Ich sagte Ihrer Frau Mutter „Guten Morgen", und mein zweites Wort war, ob es schon lange her sei, daß sie von Ihnen einen Brief erhalten habe. „Vor einer Woche" — gab sie mir zur Antwort. „Haben Sie nicht gestern, vorgestern ein Schreiben bekommen?" „Nein." „So teile ich Ihnen denn mit, daß Sie Großmutter geworden sind: Solange hat ein Töchterchen bekommen, und es freut mich, daß ich als Erster Ihnen diese Nachricht überbringe." Hierauf grüßte ich und ging die Treppe hinunter. Combes, der Abessinier (der aus Marokko gerade in die Revolution hineingeschneit ist) begleitete mich. Da ich jedoch Ihrer Frau Mutter mitzuteilen vergessen hatte, daß Sie sich wohl befinden — eine für eine Mutter besonders wichtige Sache (was Sie jetzt wohl leicht verstehen werden, „Mama Solange") — so bat ich, weil ich selbst mich hinaufzuschleppen nicht imstande war, Combes, er möge hinaufgehen und Ihrer Frau Mutter sagen, daß Sie sich wohl befinden und das Kind ebenfalls. Ich wartete unten auf den Abessinier. Als dann Ihre Mutter zusammen mit ihm herunterkam, fragte sie mich mit großem Interesse nach Ihrem Befinden. Ich erwiderte ihr, daß Sie selbst mir einen Tag nach der Geburt Ihres Kindes zwei Worte mit Bleistift geschrieben, daß Sie viel gelitten haben, daß jedoch der Anblick Ihres Töchterchens Sie alles habe vergessen lassen. Sie fragte mich, ob Ihr Mann neben Ihnen gewesen sei. Ich sagte, daß die Adresse Ihres Briefes mir von seiner Hand geschrieben zu sein scheine. Hierauf fragte sie mich, wie es mir gehe. Ich entgegnete: „Ich befinde mich wohl" und ließ mir im nächsten Augenblicke vom Portier das Tor öffnen. Dann grüßte ich und begab mich in Begleitung des Abessiniers zu Fuß nach dem Square d'Orléans. Ihre Frau Mutter weilt hier seit einigen Tagen in Angelegenheiten, von denen Boccage[2]) dem Herrn Grzymala[3]) Mitteilung gemacht hat. Sie wohnt bei Maurice, rue Condé 8 neben dem Palais Luxembourg. Sie speist bei Pinson (das Restaurant, in dem wir einmal mit Delatouche zusammen waren). Dort ist es auch, wo sie empfängt, dort hat sie gestern Combes zu sich geladen und hierbei erwähnt, daß sie bald nach Nohant abreise. Ich vermute, daß ein Brief von Ihnen sie in Nohant erwartet[4]). Ihre Gesundheit schien mir gut zu sein. Ich bin überzeugt, daß sie der Triumph der republikanischen Idee glücklich macht, und daß die ihr von mir gestern übermittelte Nachricht ihr Glück noch vergrößert hat. Geben Sie gut auf sich, auf Euch alle drei acht!

Ihr ergebener Ch.

Die Ruhe hält an. Malefitte ist nicht mehr in Versailles. Sein Regiment hat bloß drei Tage gedauert.

Es war dies das letzte Zusammentreffen Chopin's mit George Sand. In ihrer „Histoire de ma vie" hat die Dichterin über diesen entscheidenden Wendepunkt ihres Lebens wie folgt geschrieben:

Ich sah ihn für einen Augenblick im März des Jahres 1848. Ich drückte seine zitternde, eiskalte Hand. Ich wollte mit ihm sprechen — er aber entfernte sich. Nun ist an mir die Reihe, darüber zu klagen, daß er mich zu lieben aufgehört. Ich habe ihm diese Unannehmlichkeit erspart, indem ich alles der Vorsehung und der Zukunft überließ. Ich sollte ihn nicht mehr sehen. . . .

[1]) Freundin der Dichterin. [2]) Hervorragender französischer Schauspieler.
[3]) Chopin's intimster Freund.
[4]) Vgl. hierzu das Antwortschreiben der Solange unter den in einem späteren Hefte der „Musik" zu veröffentlichenden „Briefen von und an Chopin".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

UNGEDRUCKTE BRIEFE CHOPIN'S AN SOLANGE CLESINGER

mitgeteilt von Bernard Scharlitt-Wien

Als eine Ergänzung zu den hochinteressanten Ausführungen Ferdinand Hösicks über den Bruch des Tondichters mit George Sand, zugleich aber auch zu dem aus den Briefen der Solange an Chopin bekannt Gewordenen, stellen sich diese hier zum erstenmal veröffentlichten Briefe dar. Sie wurden nebst einer ganzen Reihe anderer, bisher unbekannt gebliebener Briefe Chopin's von Hösick im Mai des vergangenen Jahres durch einen glücklichen Zufall in Paris entdeckt. In ihnen tritt vor allem die innige Zuneigung des Tondichters für die Tochter seiner Freundin zutage, sie verraten aber auch zwischen den Zeilen, daß seine Gefühle für die Dichterin um jene Zeit noch keineswegs erloschen waren. Von ganz besonderer Wirkung ist namentlich der im Todesjahre Chopin's geschriebene Brief, aus dem ein Galgenhumor spricht, der mitunter an jenen des „Matratzengruft"-Heine gemahnt.

1.

30. Dezember 1847

Ich danke Ihnen aufrichtig dafür, daß Sie meiner gedenken. Ich brauche Ihnen wohl nicht erst zu sagen, wie viel Glück ich Ihnen zu dem beginnenden neuen Jahre wünsche. Den Brief an Ihren Gatten habe ich ihm sogleich hingetragen und von ihm erfahren, daß er morgen Sie zu besuchen fährt. Er arbeitet viel an seinen Skulpturen für die Ausstellung, was ihn verhindert hat, Paris früher zu verlassen. Mr. de Larac hat den Mietzins für die Wohnung vom Hause No. 3, sowie auch für die Wohnung Ihres Bruders Maurice erhalten, was mich an die gute Idee meines Landsmannes glauben läßt, sofern von einem Landsmanne überhaupt die Rede sein kann. Es handelt sich nur darum, daß alle zufrieden sipd. Ich habe die Überzeugung, daß sich überhaupt alles nach und nach ordnen wird, daß Sie binnen kurzem, anstatt wie bisher neun,[1]) neunzig Zeilen erhalten werden und daß das Glück der

[1]) Durch die verzweifelte finanzielle Lage, in die sie infolge der Schulden ihres Mannes geraten war, sah sich Solange genötigt, zu ihrer Mutter nach Nohant zu fahren, um sie um eine Unterstützung zu bitten. Nach diesem Besuche, den sie dem Tondichter in einem Briefe schilderte, erhielt sie von ihrer Mutter ein Schreiben, das aus neun Zeilen bestand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Großmutter das Glück der jungen Mutter sein wird. Ihr werdet Beide den kleinen Engel, der zur Welt kommen soll, vergöttern und dadurch Eure Herzen wieder in den normalen Zustand bringen. So stellt sich das Programm für 1848 dar.

Es wird ein neuer Roman u. d. T. „François le Champi" angekündigt, der in diesen Tagen in den „Débats" zu erscheinen beginnt. Hetzel kündigt in kleinen Zeitungen nicht ganz glaubwürdig eine Art von Memoiren an. Madame Marliani hat darüber genaue Nachrichten und sagte mir, daß das Buch von Literatur und Kunst handeln wird. Ein gewisser Kapitalist (Herr Latouche, wie ich glaube) wird Hetzel das Geld zur Verfügung stellen, der also nur Verleger sein wird.

Ich habe Frl. de Rosières verschiedene Artigkeiten von Ihnen übermittelt, sie wird Ihnen schreiben, sofern sie es nicht bereits getan hat. Ich huste, und bin ganz mit meinen Unterrichtsstunden beschäftigt. Es ist kalt, ich gehe daher sehr wenig aus, weil es für mich zu kalt ist. Schonen Sie sich, und kommet Beide so schnell als möglich in guter Gesundheit nach Paris.

Der Neujahrstag ist ziemlich geräuschvoll. Die Nationalgarde hat ihre gewöhnliche Serenade am Square zur Ausführung gebracht. Ich habe für mein Pathenkind im Hotel Lambert verschiedene Kleinigkeiten gekauft. Der Wohltätigkeitsbazar hat bis gestern gegen 20000 Frcs. eingebracht. Viele schöne Sachen waren dort zu sehen. Ihr Gatte hat ein kleines Aquarell geschickt, das sehr willkommen war. Delacroix sandte einen kleinen Christus, der sehr bewundert wird. Gudin, Lehmann u. A. gaben auch ihre Zeichnungen.

Ich beginne nichts mehr zu sehen, denn es schneit, es ist ganz dunkel geworden . . .

Frau Adelaide[1]) ist gestorben, man wird für zwei Monate große Trauer anlegen

Ich ersticke . . . und wünsche Ihnen so viel Glück, als nur möglich.

Ihr ergebener

Ch.

2.

London,[2]) Mittwoch, 22. November 1848

Sie verdächtigen mich ungerechterweise. Es gab keinen Tag, an dem ich nicht versucht hätte, Ihnen zu schreiben. Ich hatte sogar, noch ehe mir Ihr Brief zugekommen war, den ich soeben erhalte, die Absicht, mich zu erkundigen, ob Ihr Mann hier keine Arbeit finden könnte. Und ich habe mich nunmehr bei Leuten erkundigt, die London und seine Kunst kennen. Hier das Resultat.

Die tonangebende Welt (mit Ausnahme der Beamten und Advokaten) bleibt während des Winters nicht in der Stadt. Diese Welt, die Ihrem Manne nützlich

[1]) Mutter Louis Philipps.

[2]) Nach dem Bruch mit George Sand hatte Chopin, nicht so sehr wegen der in Paris herrschenden Unruhen, als vielmehr, um einem eventuellen Zusammentreffen mit der Dichterin vorzubeugen, seinen langgehegten Wunsch, die Themsestadt kennen zu lernen, zur Ausführung gebracht. Dieser Aufenthalt in London war sein Verhängnis. Denn das dortige Klima trug zu der rapiden Verschlimmerung seines Leidens bei, von dem er schon ein Jahr darauf durch den Tod erlöst wurde. Vgl. „Die Musik" VIII. Jahrg. Heft 1 (I. Chopin-Heft).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sein kann, weilt hier bloß in den Monaten März oder April. Deshalb ist hier vor Beginn der künftigen Saison für ihn von einer Arbeit keine Rede. Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß Ihr Mann, mit gewissen guten Empfehlungen versehen, nach einem einmonatigen Aufenthalte, der nicht sehr kostspielig wäre, die sich ihm hier eröffnenden Aussichten zu erkennen imstande sein wird. Ich kenne hier einige einflußreiche Persönlichkeiten, die mir zugesagt haben, ihm an die Hand zu gehen, die aber gegenwärtig nicht in der Lage sind, für ihn etwas zu tun.

Was Ihre gegenwärtigen Erlebnisse in Paris betrifft,[1]) so ist es möglich, daß Ihre Mutter für Sie in der besten Absicht wirkt, momentan jedoch kein Geld hat, und daß sie Ihnen die vorher in der Voraussicht der gegenwärtigen Verhältnisse erstandenen Mobilien aufbewahren und, wenn das Haus einmal verkauft ist, Eure Verhältnisse auf eine ganz neue Basis stellen wird. Sie ist doch Ihre Mutter, und sie kennt ihre Pflichten gegen Sie. Sie kann sich, nicht aber Sie vergessen. Morgen kehre ich nach Paris zurück; ich kann mich kaum schleppen und bin schwächer, als Sie mich je gesehen haben. Die hiesigen Ärzte jagen mich hinaus. Ich werde von Neuralgie geplagt, kann weder atmen, noch schlafen, und verlasse seit dem 1. November nicht das Zimmer. (Mit Ausnahme des 16ten, um abends eine Stunde in dem Konzerte für die Polen zu spielen.) Seither bin ich wieder ganz entkräftet, es ist mir unmöglich hier zu atmen; das ist ein Klima, wie es für einen Menschen gleich mir nicht schlimmer gedacht werden kann. Jedoch, nur während der paar Wintermonate. Um 2 Uhr nachmittags muß schon Licht gemacht werden. Ich verspreche jedoch — für die nächste Saison hierher zurückzukommen!!

Sir J. Clark, der Leibarzt der Königin, kam unlängst, um nach mir zu sehen und gab mir seinen Segen. So werde ich denn, in der Erwartung einer Besserung, am Square d'Orléans zu stöhnen beginnen. Ich rate Ihnen ganz ernst, zufrieden zu sein, daß Sie für Ihre Lungen das schöne Wetter von Guillry, und Ihren Mann neben sich haben. Alles übrige wird sich ändern, und hoffentlich kommen für Euch bald bessere Tage.

Was Rußland betrifft, so haben sehr einflußreiche Persönlichkeiten, von denen ich Empfehlungsbriefe für Ihren Mann nach Petersburg erhielt, mir versichert, daß es jetzt für einen Franzosen sehr schwer sei, ohne mächtige Protektion durchzudringen. Daher sollen Sie auch Frau Obreskoff nichts nachtragen. Und wenn England Ihrem Manne Arbeit geben kann, so glaube ich, daß er dort mehr Geld und Vergnügen finden wird. Er wird nicht mit dem Klima zu kämpfen haben, denn er hat Lungen, und wenn er sich in London etabliert, so wird er im Winter manche Arbeiten für die Saison vorbereiten können. Ein wenig Geduld! Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß die Erlaubnis für St. Petersburg anlangen wird. In London ist's natürlich jetzt nichts für die Künstler. Es ist tote Saison. Alles, was frei ist, lebt draußen. Was zurückbleibt, hat wenig Initiative für den Erfolg eines Talents. So schön aber auch die Skulpturen Ihres Mannes sein mögen, so brauchen sie dennoch überaus starkes Lob, um zum ersten Mal schön gefunden zu werden. Nachher wird man sagen, daß es Werke von Clesinger sind, und die ganze Welt wird ihn bewundern. In erster Reihe

---

[1]) Clesingers Gläubiger hatten eine Auktion des der Solange gehörigen „Hotel de Narbonne" bewirkt, bei der Frau Sand, um die Weiterführung des Hotels zu ermöglichen, das Mobiliar gekauft hatte. Sie hat, wie Chopin richtig voraussah, späterhin auch Clesinger rangiert, wodurch es zwischen ihr und Clesinger sowie der Solange zu einer Versöhnung kam.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

müssen jedoch die grands ducs und die Pairs of England sie schön finden. Diese weilen jetzt aber alle auf ihren Schlössern außerhalb Londons.

Entschuldigen Sie die Unordentlichkeit meines Briefes, aber ich bin heute leidend.

Denken Sie niemals schlecht von meiner alten, erprobten Freundschaft.

Ch.

3.

Paris, Dienstag, 30. Januar 49

Ich war in den letzten Tagen zu krank, um Ihnen schreiben zu können und Ihnen zu sagen, daß ich Ihren Gatten gesehen habe. Er ist Freitag zu mir gekommen, ich fand ihn wohlauf und zur Arbeit an einer Statue „Die Eitelkeit" gestimmt. Er schrieb mir gestern ein paar Worte, um mir zu sagen, daß er die Arbeit bereits in Angriff genommen habe. Er gab mir von Ihnen gute Nachrichten, indem er mir sagte, daß Sie alle Courage und die dem neuen Zustande Ihrer Taille entsprechende Gesundheit besitzen. Hier haben wir ein Märzwetter, und ich suche daher auch zehnmal im Tage mein Bett auf. Molin besaß das Geheimnis, mich auf die Beine zu bringen. Seit seinem Hingange hatte ich zwei Monate hindurch Louis und Dr. Roth, gegenwärtig Mr. Simon, eine Zelebrität unter den Homöopathen. Allein sie tappen alle im Finstern. Sie sind alle einer und derselben Ansicht, daß ich der Ruhe und Schonung bedarf. Die Ruhe werde ich eines Tages ohne sie finden . . .

In Paris war dieser Tage die Ruhe keinen Augenblick gestört, obgleich man infolge der neuen Vorschriften für das Militär und wegen des die Schließung der Klubs betreffenden Ministerialprojektes einige Besorgnis hegte. Gestern, Montag, gab es überall Soldaten und Kanonen. Diese entschlossene Haltung hat jenen imponiert, die Unruhe stiften wollten.

Sogar ich schreibe Ihnen über Politik, anstatt Ihnen viel amüsantere Dinge mitzuteilen. Ich werde eben dümmer denn je, was ich dem Kakao zuschreibe, den ich jeden Morgen statt meines Kaffees nehme. Nehmen Sie niemals Kakao, und hindern Sie Ihre Freunde, ihn zu nehmen, besonders jene, mit denen Sie in Korrespondenz stehen! . . .

Ich werde mich bestreben, daß mein nächster Brief amüsanter wird, was mir nach Einnahme gewisser sehr schlau zusammengesetzter Pillen gelingen wird, die mir mein Mr. Simon verschreiben soll.

In der Erwartung dieses Briefes lesen Sie das vorliegende Gekritzel, das Ihnen über die Gesundheit und den Mut Ihres Gatten neues bekanntgibt.

Frau Obreskoff war gestern bei mir, aber ich hatte den Besuch des Baron Stockhausen, Legouvé's und Anderer, in deren Anwesenheit ich nicht von Petersburg sprechen wollte. Denn Sie wissen ja, wie gut sie ist, und wie viel sie spricht. Wenn Sie mir ein Wort über Ihre Gesundheit schreiben, so wird das keine schlechte Benützung Ihrer Zeit bedeuten.

Viel Glück und Gesundheit, viel Gesundheit!

Ch.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

114. **Henryk Opieński:** Chopin. Verlag: H. Altenberg, Lemberg 1909.

Diese Monographie in polnischer Sprache darf trotz ihres geringen Umfanges dem Besten, was bisher über Chopin geschrieben wurde, an die Seite gestellt werden. Wie von dem Autor, einem um das Musikleben Warschaus hochverdienten jungpolnischen Komponisten, nicht anders zu erwarten war, ist das Hauptgewicht auf die Tonwelt des Notturnensängers gelegt. Ihr sucht Opieński in zweifacher Weise gerecht zu werden: vom Standpunkte des polnischen und des universellen Musikers. Dieser doppelte Standpunkt ist wohl auch der allein mögliche, um der exzeptionellen Erscheinung Chopin's beizukommen, die ja ihre Begründung eben in dessen Doppelstellung als universeller und als spezifisch polnischer Tonschöpfer findet. Mit der Analysierung der letzteren beginnt Opieński seine Ausführungen, indem er den Nachweis führt, daß Chopin's Kunst, gleich der aller Großen, aus seinem Milieu heraus gewachsen, daß seine Musik keineswegs plötzlich und unverhofft, vielmehr nur als eine Weiterentwickelung der ihr vorangegangenen Anläufe zu einer polnischen Nationalmusik in Erscheinung getreten ist. Zählt Chopin auch zu der Romantikerplejade Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Liszt und Wagner, so knüpft er doch unmittelbar an die polnische Romantik an, die mit Elsner und Kurpiński einsetzt, wie, mutatis mutandis, die deutsche mit Weber und Schubert. Mutatis mutandis! Denn die beiden polnischen Tonsetzer waren nur mit einem mittelmäßigen Talente ausgestattet. Nichtsdestoweniger dürfen sie aber das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, Chopin den Weg geebnet zu haben, weil sie in Polen die ersten sind, die in ihren Schöpfungen volkstümliche Motive verwenden. Ihre Ansätze zu einer polnischen Nationalmusik wurden von Chopin in unvergleichlicher Weise zur Weiterentwickelung gebracht, indem er als erster aus dem Geiste der volkstümlichen Weisen heraus schuf. So ward er der Schöpfer der polnischen Nationalmusik, die in seinen Werken zugleich auch Gemeingut der Menschheit geworden ist. Daß sie es werden konnte, erklärt sich aus der tonschöpferischen Eigenart Chopin's, dank der er seine exzeptionelle Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Tonkunst einnimmt. Diese Stellung präzisiert Opieński dahin, daß er Chopin als einen der Stammväter der modernen Musik bezeichnet, die ihr so hoch entwickeltes Sprachvermögen zum großen Teile ihm zu verdanken hat, und zwar ungeachtet dessen, daß er ausschließlich für das Klavier geschaffen hat. Opieński hebt hierbei die interessante Tatsache hervor, daß Chopin, der durch seine Schöpfungen mit die Moderne in der Musik inaugurierte, in seinem musikästhetischen Credo einen uns merkwürdig anmutenden Standpunkt eingenommen hat. Während er für einen Bellini förmlich schwärmt, verhält er sich Beethoven gegenüber relativ gleichgültig und hegt für Berlioz geradezu Verachtung, von dessen Musik er meint, daß sie „zum Freundschaftsbruche berechtige". Auf diesen mit seinen eigenen Schöpfungen seltsam kontrastierenden musikalischen Geschmack Chopin's führt Opieński auch die unrichtigen synthetischen Urteile zurück, die über das Schaffen des Tondichters von dessen Zeitgenossen gefällt wurden.

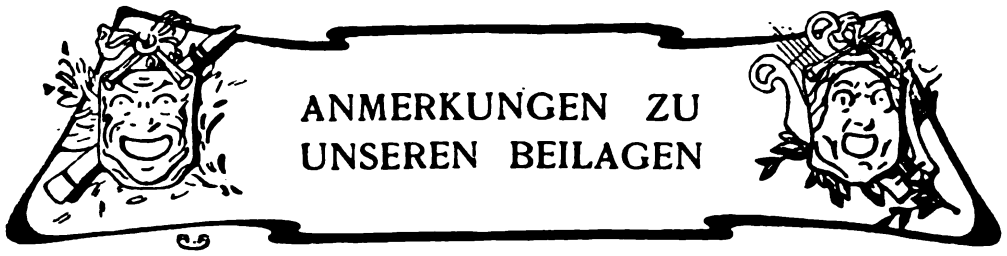
Sehr interessant sind Opieński's Ausführungen über die schöpferische Eigenart Chopin's, sowie über den Einfluß, den George Sand auf sein Schaffen ausgeübt. So weist Opieński darauf hin, daß die Einbildungskraft des Tondichters von der Phantasiewelt bei weitem stärkere Impulse empfing, als von der Natur. Eine poetische Schilderung der Natur übte auf ihn entschieden tiefere Wirkung, als die Natur selbst. Im Gegensatze zu Beethoven, für dessen Schaffen, wie wir wissen, die unmittelbare Berührung mit der Natur ein geradezu unentbehrliches Stimulans bedeutete, finden wir bei Chopin keinen Anhaltspunkt dafür, daß er in die Einsamkeit von Wald und Flur sich geflüchtet oder von dem Anblicke einer Landschaft tiefgehende Eindrücke empfangen habe. Den Hauptquell seiner Inspiration bildete vielmehr seine Sehnsucht nach dem Vaterlande und der Schmerz über dessen tragischen Niedergang. Zweifellos hat jedoch auch sein Zusammenleben mit George Sand auf Chopin's Schaffen einen gewaltigen Einfluß ausgeübt. Beweis dessen, daß der Tondichter innerhalb jenes Zeitraumes, d. i. in den Jahren 1839—1845, seine herrlichsten und gewaltigsten Werke geschaffen hat.

Als das gelungenste Kapitel dieser ausgezeichneten Monographie glauben wir das den vielumstrittenen Sonaten Chopin's gewidmete bezeichnen zu dürfen. Mit zwingender Logik tritt Opieński hier den bisherigen, auf veraltete Tradition gestützten Behauptungen entgegen, wonach die Sonaten Chopin's nicht auf der Höhe seiner übrigen Schöpfungen stünden. Hierbei polemisiert er namentlich mit Niecks und Leichtentritt, denen er mit Recht entgegenhält, daß sie einzig auf Grund der in unseren Tagen haltlos gewordenen Anschauung von dem Begriff der Sonate, als einem mit dem Beethovenschen Stil, ja sogar der Beethovenschen Individualität eng verknüpften, die Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze in den Sonaten Chopin's in Abrede stellen. An der Hand einer erschöpfenden Analyse der b-moll und der h-moll Sonate weist Opieński sodann nach, daß Chopin wohl die von Beethoven übernommene grundsätzliche Form nach eigenen Intentionen modifiziert, ihren Rahmen jedoch vollkommen beibehalten habe. Nur den Stil Beethovens übernahm Chopin nicht, weil er seinen eigenen besaß und fühlte, daß er ihn der Sonatenform anpassen dürfe.

Leider können wir zum Schlusse dem Autor einen Vorwurf nicht ersparen: die bei ihm doppelt befremdende Außerachtlassung der Lieder Chopin's. An ihnen, für deren nationales Gepräge nichts beredter spricht als die Tatsache, daß sie in Polen zu Volksliedern im buchstäblichen Sinne des Wortes geworden sind, hätte Opieński um so weniger vorübergehen sollen, als sie deutlicher vielleicht, als alle übrigen Werke Chopin's, für das tiefe Wurzeln seines Schaffens in der polnischen Volksseele zeugen.

Bernard Scharlitt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dank der liebenswürdigen Mithilfe des Herrn Bernard Scharlitt-Wien sind wir in der Lage, auch diesmal eine reiche Fülle von Chopin-Bildern unsern Lesern vorlegen zu können, von denen die meisten wenig bekannt sein dürften. Jedenfalls werden unsere heutigen Beilagen mit den im 1. Chopinheft und in der darauffolgenden Nummer (VIII, 1 und 2) herausgebrachten Abbildungen die ansehnlichste Zahl der wichtigsten auf den polnischen Meister und seinen Kreis bezüglichen Darstellungen ergeben. Wir beginnen bei den Chopin-Porträts mit einer charakteristischen Zeichnung von George Sand. Man merkt hier wohl die Dilettantin, aber das edle Profil ist gut gelungen, ja es fehlen ihm sogar nicht seelische Werte. Das Porträt von Ary Scheffer, dem zum Pariser gewordenen sentimentalen holländischen Maler, zeigt den leidenden Künstler mit den umflorten Augen. Unsere Wiedergabe folgte einer Kopie von Stattler, die im Jahre 1858 gefertigt wurde. Eine impressionistische Leistung ist das Porträt von T. Kwiatkowski, das das Nationalmuseum in Krakau bewahrt und dessen lichte Töne von feinstem Reiz sind. Merkwürdig ist die Ähnlichkeit auf dem nächstfolgenden Blatt, dessen Autor kein Geringerer ist als Franz Liszt, ein Blatt, das der Kappschen Liszt-Biographie von uns entnommen wurde. Es scheint uns daraus deutlich, daß Liszt das Original aus dem Krakauer Nationalmuseum oder, was wahrscheinlicher ist, eine Kopie für seine Zeichnung benutzt haben mag. Den 17jährigen Chopin zeigt das nächste Bild, und der folgende sehr feine Stich, ebenfalls von T. Kwiatkowski, verleiht dem polnischen Meister eine damals beliebte Pose, dem Heinrich Heine-Typ nahe verwandt.

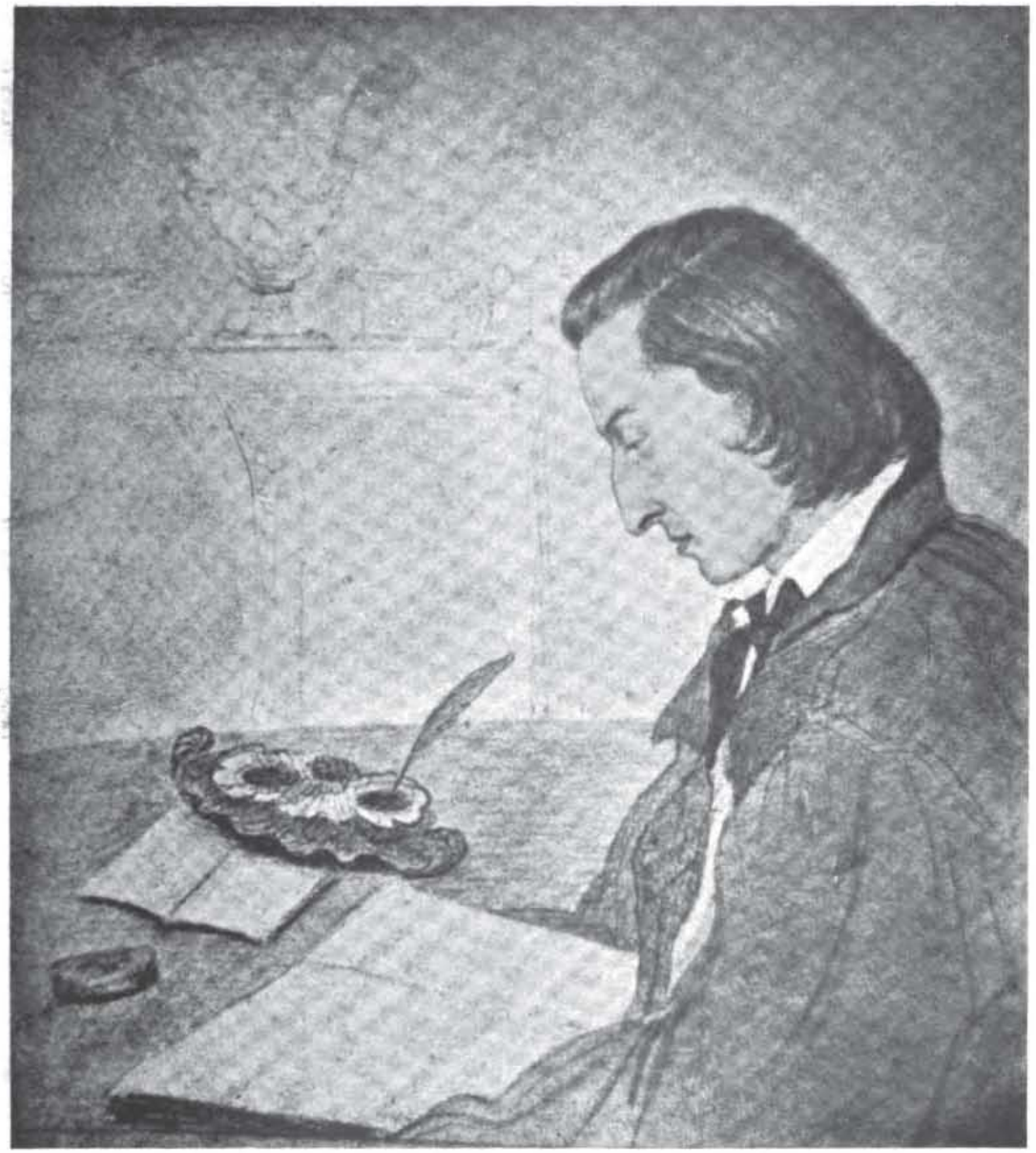
George Sand, über die der Leser des 2. Chopin-Heftes so viel Interessantes und Neues erfährt, können wir in zwei verschiedenen Darstellungen präsentieren: zunächst nach dem kostbaren Porträt von Eugène Delacroix, einem feinen Pendant zu desselben Meisters Chopin-Porträt, das unsere Leser ebenfalls schon aus der „Musik" kennen, das andere nach einer zarten Zeichnung von Julien, in der die Haartracht den Kopf prächtig umrahmt.

Künstlerische Darstellungen, wie sie im vorigen Jahrhundert besonders beliebt waren, Darstellungen, in denen der Virtuose im Kreise von Freunden und Mäcenen gefeiert wird, führen uns die nächsten drei Blätter vor. Wir sehen den fünfjährigen Chopin am Klavier, umgeben von den Pensionären und Freunden seines Vaters (Elsner, Zywny und Skarbek) nach einem Gemälde von A. C. Gow, das in der Nationalgalerie in London hängt; wir sehen Chopin beim Fürsten Radziwill in Posen, wie ihn Henryk Siemiradzki gemalt hat, und endlich sind wir Zeugen eines Hauskonzerts bei Chopin. Unser Bild ist ein Teil eines Triptychons von Balestrieri, das mit seiner seltsam-wirkungsvollen Raumanordnung eine bemerkenswerte Lichtverteilung verbindet.

Die letzte Abbildung gibt das für Warschau bestimmte Chopin-Denkmal des Krakauer Bildhauers W. Szymanowski wieder, das jüngst mit dem ersten Preise gekrönt wurde und von dessen Entwurf unser Blatt den wichtigsten Teil des Ganzen vermittelt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



UofM



IX. 10

FREDERIC CHOPIN
nach einer Zeichnung von George Sand

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN
nach dem Gemälde von Ary Scheffer

UofM



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN
nach dem Gemälde von T. Kwiatkowski

IX. 10

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 10

CHOPIN
nach einer Zeichnung von Franz Liszt

Original im Besitz der Frau Laura Rappoldi-Kahrer in Dresden

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN
im 17. Lebensjahr

IX. 10

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN
nach einer Zeichnung von T. Kwiatkowski

UofM

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





IX. 10

GEORGE SAND
nach dem Gemälde von Eugène Delacroix

UofM

Digitized by Google

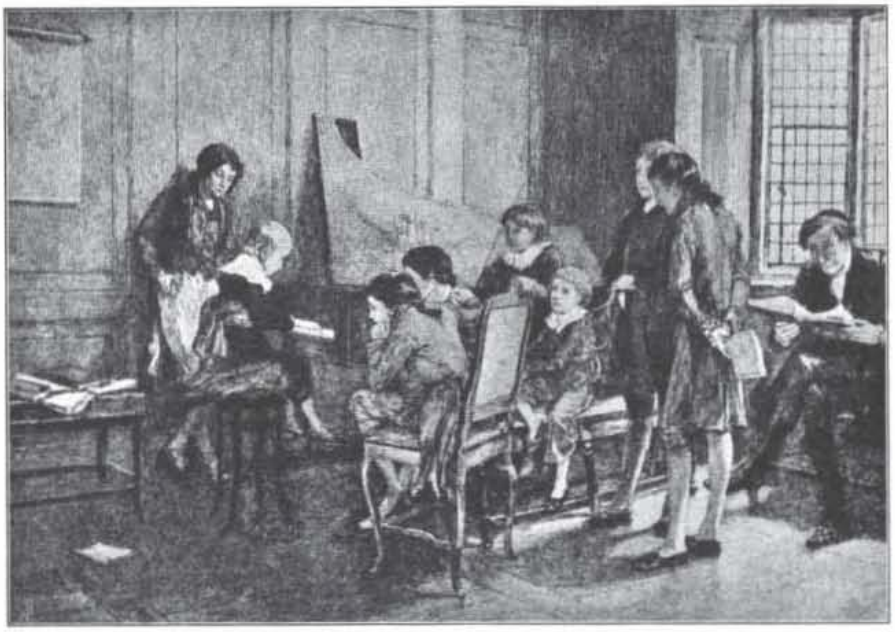
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 10

GEORGE SAND
nach einer Zeichnung von Julien

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DER FÜNFJÄHRIGE CHOPIN AM KLAVIER
nach einem Gemälde von A. C. Gow

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 10

CHOPIN BEIM FÜRSTEN RADZIWILL IN POSEN
nach dem Gemälde von Henryk Siemiradzki

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

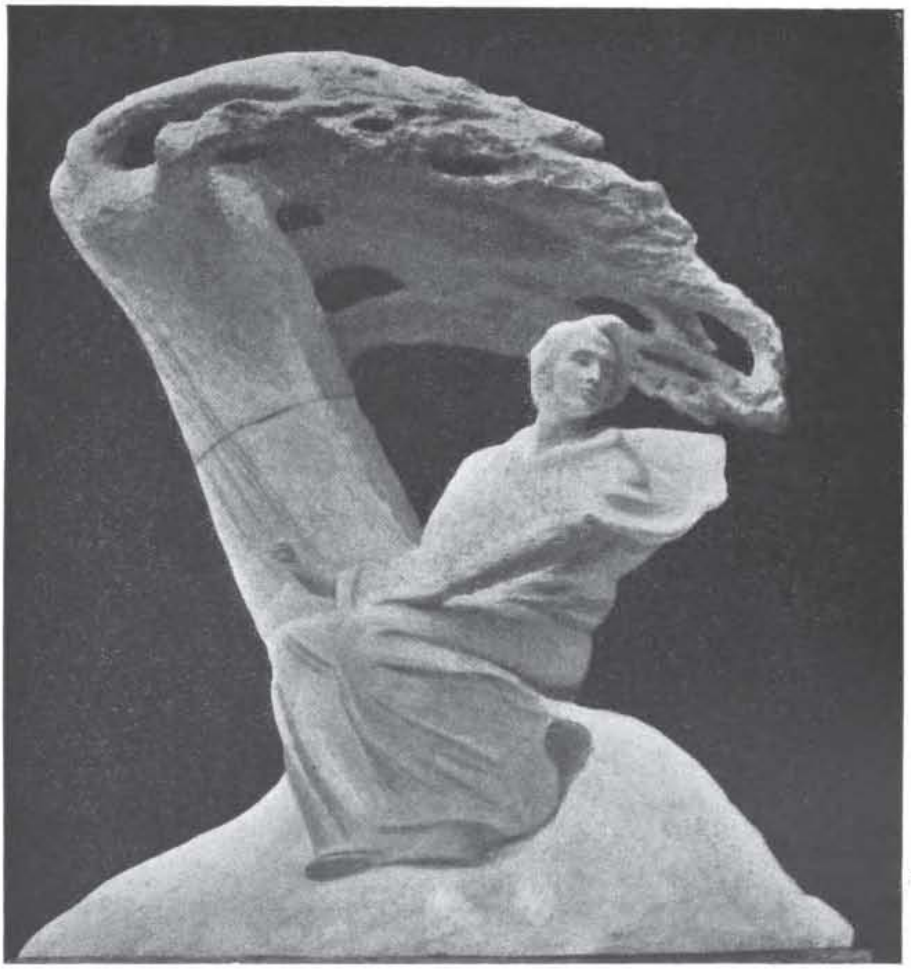


UofM

EIN HAUSKONZERT BEI CHOPIN
nach dem Gemälde von Balestrieri

IX. 10

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MODELL DES CHOPIN-DENKMALS FÜR WARSCHAU
von W. Szymanowski

IX. 10

UofM

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Karl v. Kaskel: „Die Nachtigall“, ein Einakter, soll an der Stuttgarter Hofoper zur Uraufführung kommen.

Erich Mirrsch-Riccius: „Frasquita“ ist der Titel einer Oper, die am Memeler Stadttheater ihre Uraufführung erleben soll.

Ruggiero Leoncavallo: „Malbruck“, eine auf eine Novelle von Boccaccio aufgebaute Operette, die eine Parodie der großen Oper darstellt, errang bei ihrer Uraufführung im Teatro Nazionale in Rom einen starken Erfolg.

OPERNREPERTOIRE

Leipzig: Das Stadttheater plant für den Mai Opern-Festspiele. Zur Aufführung sollen gelangen: „Die Zauberflöte“, „Fidelio“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Tristan und Isolde“.

Rom: Für die Jubiläumsfeste im Jahre 1911 ist auch ein reiches Opernprogramm festgesetzt. Die Periode des Melodramas wird durch eine Arbeit von Paisiello vertreten sein. Die moderne Oper aber soll von Bellini's „Norma“ und Donizetti's „Don Sebastian“ bis zu Verdi's „Falstaff“ und Boito's „Mefistofele“ vorgeführt werden. Puccini hat versprochen, daß während der Fastenwochen sein „Mädchen aus dem Westen“ in Rom mit denselben Kräften wie in New York zur ersten europäischen Aufführung gelangen soll. Mascagni will seine „Isabeau“ vorführen, Leoncavallo seine neue Oper „Das rote Hemd“, und auch Franchetti und Giordano haben Opern in Aussicht gestellt. Nicht weniger als vierzehn Opern beabsichtigt der Ausschuß in Szene zu setzen. Als Kapellmeister sind Mascagni und Toscanini gewonnen.

Temesvár: Puccini's „Bohème“ ging unter Arpad Orban's Leitung mit großem Erfolg in Szene.

KONZERTE

Berlin: Die Barthsche Madrigal-Vereinigung, das bekannte a cappella-Doppelquartett zur Pflege der Vokalkammermusik der deutschen, italienischen, englischen, französischen, holländischen Madrigale des 15. bis 17. Jahrhunderts, hat im Jahre 1909 21 Konzerte gegeben, davon vier in Berlin, je zwei in München und Augsburg, die übrigen in Braunschweig, Goslar, Eberswalde, Neubrandenburg, Malchin, Stuttgart, Ulm, Karlsruhe, Heidelberg, Freiburg i. B., Passau, Landshut und Bamberg.

Darmstadt: Der hiesige Richard Wagner-Verein veranstaltet im Jahre 1910 wieder 15 Vereinsabende.

Duisburg: Vom 4. bis 7. Juni findet hier das fünfte Deutsche Bachfest statt. Vorgesehen ist die Wiedergabe von Kantaten und von Kammermusiken, die mit historischen Instrumenten besetzt werden sollen. Die Leitung hat Walter Josephson.

Mannheim: Das Hoftheater-Orchester veranstaltet Mitte Mai ein großes Musikfest, das Gustav Mahler gewidmet ist. Am 15. Mai

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant



Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.



Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums

in höchster Vollendung



von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1858. Hof-Pianofortefabrikant Gegr. 1858.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neu! Neu!

Jan Ingenhoven

Symphonisches Tonstück No. 1

(Lyrisch) für kleines Orchester

Partitur . . . . . M. 10.— netto
Orchester St. komplett „ 10.— „

Symphonisches Tonstück No. 2

(Dramatisch) für Orchester

Partitur . . . . . M. 20.— netto
Orchester St. komplett „ 20.— „

Symphonisches Tonstück No. 3

(Romantisch) für kleines Orchester

(erscheint im Herbst 1910)

Verlag von

A. A. Noske, Middelburg

(Holland)

wird Mahler ein Beethoven-Konzert dirigieren, in dem die sechste und die fünfte Symphonie zur Aufführung kommen sollen, am 16. Mai folgt unter Mitwirkung hervorragender Solisten eine Liedermatinee von ausschließlich Mahlerschen Kompositionen (mit Orchester- und Klavierbegleitung) und am 17. Mai die Aufführung der zweiten Mahlerschen Symphonie. Sämtliche Veranstaltungen stehen unter der Leitung Gustav Mahlers, der bei dieser Gelegenheit auch zum ersten Male seit seiner Wiener Tätigkeit wieder in einem deutschen Theater dirigieren wird. Das Musikfest soll nämlich am 13. Mai mit einer „Meistersinger"-Aufführung im Hoftheater eingeleitet werden.

Rom: In einem Novitätenabend der Internationalen Gesellschaft für Kammermusik kamen Werke von Hans Hermann (Quartett), Alberto Gasco (Gesänge; einsätziges Quartett) zum Vortrag.

Stettin: Der Musikverein bringt am 17. Februar die Choralkantate „Die güldene Sonne" von Ulrich Hildebrandt zur Uraufführung.

Wien: Die Direktion der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde plant in dieser Saison noch folgende Veranstaltungen: Anläßlich des 80. Geburtstages des Kaisers ein Festkonzert, dessen Erträgnis den Armen der Stadt Wien zufließen soll, ferner zum 80. Geburtstage Karl Goldmarks eine Goldmark-Feier im Rahmen einer gesellschaftlichen Aufführung und endlich einen Hugo Wolf-Abend zur Wiederkehr des 50. Geburtstages des verstorbenen Tondichters.

TAGESCHRONIK

Die neue Musikfesthalle der Ausstellung München 1910. — Der Raumausgestaltung der Münchner Musikfesthalle (Entwurf von Prof. Dr. Theodor Fischer und Regierungsbaumeister Geiger) wurde das Prinzip des antiken Amphitheaters zugrunde gelegt. Das Parterre wird umfaßt von dem Parkett- und dem Logenring, über denen sich in breitausladenden Bogen — die Halle hat bei 59 Meter Länge und 51 Meter Breite nahezu quadratische Gestalt — noch drei Ränge auftürmen. Trotz der imposanten Steigung hat jedoch der Zuhörer auch auf den obersten Stufen niemals das Gefühl unbehaglicher, schwindelerregender Höhe, da bei der großen Grundfläche der Halle die Arena nur sieben Meter überhöht ist, während die maximale Höhe der Halle 21 Meter beträgt. Das ganze Auditorium ist mit Lehnsitzen ausgestattet. Die Halle faßt über dreitausend Sitzplätze. An der Stirnwand ist das Amphitheater in weitem Bogen durch das terrassenförmig aufgebaute Podium unterbrochen. Das Vorderpodium mit niedriger Stufengliederung kann ein Orchester von über 150 Spielern aufnehmen und kann — bei Orchesterkonzerten — gegen das Rückpodium durch eine farbig behandelte, mehrteilige Holzwand abgeschlossen werden. Das Rückpodium steigt in steilen Terrassen zur Orgelhöhe empor und faßt bequem 800 Chorsänger. Die architektonische Krönung des Spielhügels bildet die mächtige, elektrisch betriebene Orgel. Die Orgelgalerie bietet Gelegenheit zur Aufstellung von Höhenorchestern und Höhen-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

chören. Die Beleuchtung der Halle ist im wesentlichen in der Hallenmitte zentralisiert. In der Kuppel ist eine breite, schüsselförmige Reflektorscheibe (mit Glühlichterkranz) eingehängt, unter der sechs große Bogenlampen in einer ungeheuren Glaskugel verschlossen sind. Während der musikalischen Veranstaltungen kann die so wünschenswerte Verdunkelung der Halle dadurch erzielt werden, daß die Beleuchtung auf seitlich zerstreute Glühlichter reduziert wird. Das Musikpodium erhält seine gesonderte Beleuchtung durch zwei aufziehbare Glühlichtkranzleuchter. Sehr glücklich ist die Anlage der Zugänge und Garderoben getroffen, die eine besonders sorgfältige Behandlung erfordert, wenn man 3000 Menschen möglichst schnell zu und von ihren Sitzen dirigieren will. Das Publikum sämtlicher Ränge betritt die Halle durch das große Portal am Ausstellungshauptplatz und passiert im gemeinsamen Zug die der eigentlichen Musikfesthalle im Ausstellungsbau vorgelagerten Repräsentationsräume, die in diesem Sommer auch eine Instrumenten-Musterausstellung aufnehmen sollen. Diese Räume, die als ehemalige Repräsentationsräume der Ausstellung München 1908 dienten, kleidet Prof. Berndl in ein neues Gewand. Hier befinden sich ferner die Verwaltungs-, Künstler- und Chorzimmer usw., während das Orchesterstimmzimmer direkt dem Podium unterlagert ist. Vor dem Brunnenhof („Hildebrand-Hof") wird die Menge in zwei Züge geteilt, die rechts und links vom Podium die Halle betreten. Die Eingänge ins Parterre sind, wieder im Stil der antiken Arena, durch zwei Tore flankiert. Die Garderoben sind in dem Erhebungswinkel des Amphitheaters in seiner ganzen Länge eingebaut, und gewähren durch diese Ausdehnung ungewöhnliche Bequemlichkeit. Von hier führen zahlreiche Treppenaufgänge nach den oberen Rängen. Selbstverständlich sind auch vom Parterre der Halle selbst direkte Treppenverbindungen zwischen allen Rängen vorgesehen, sodaß die Leerung des kolossalen Auditoriums auf den verschiedensten Wegen und nach allen Richtungen hin erfolgen kann. Die Halle ist auch noch für gewisse theatralische (pantomimisch-dekorative) Veranstaltungen eines neuen Stiles bestimmt. Für diese Darbietungen wird der Terrassenbau des Podiums abgetragen (Ab- und Umbau erfolgt in wenigen Stunden) und durch eine seitlich geschlossene, oben aber natürlich offene Bühne in zwei Etagen ersetzt. Diese szenische Basis (mit einem vorgelagerten, kleinen versenkten Orchester) wird durch aufsteckbare Kulissenträger, feste Hintergründe, wie Säulengänge usw. zum Bühnenbild ausgestaltet, das freilich niemals malerisch, sondern immer architektonisch behandelt erscheint. Das Problem des oberen Bildabschlusses ist durch einen genialen Einfall im Zusammenhang mit der Beleuchtung gelöst, die ausschließlich von der Zentrallichtstelle unter der Hallenkuppel erfolgt. Das Licht der früher geschilderten Anlage, die mit Reflektoren und Farbglasscheiben allen Bühnenansprüchen genügt, fällt in einem Winkel von 45 Grad auf das Podium und schneidet aus dem Dunkel ein reichlich hohes, scharf umrissenes Bühnenfeld, in dem, bei der großen Entfernung der Lichtquelle, alle stören-

Neue Lieder und Gesänge von

MAX WIESE

Soeben erschienen:

op. 30. Sieben Lieder und Gesänge:

No. 1.	Lenz (Konrad Telmann)	M. 1.—
No. 2.	Juninacht (P. Warneke)	M. 1.—
No. 3.	Auf leisesten Sohlen (Gustav Falke)	M. 0.80
No. 4.	Könnt ich die schönsten Sträuße winden (Peter Cornelius)	M. 0.80
No. 5.	Erwacht (Anna Ritter)	M. 0.80
No. 6.	Rosengruß (Anna Ritter)	M. 1.—
No. 7.	Tränenzauber (Anna Ritter)	M. 1.—

op. 32. Sechs Lieder und Gesänge:

No. 1.	Geheimnis (Anna Ritter)	M. 0.80
No. 2.	Es liegen Veilchen dunkelblau (Herm. v. Gilm)	M. 0.80
No. 3.	Zwischen den Schlehdornbüschen (Anna Ritter)	M. 0.80
No. 4.	Die fernen, fernen Berge (Marie Madeleine)	M. 1.20
No. 5.	Es war ein alter König (Heinr. Heine)	M. 1.—
No. 6.	Abend. „O komm, wir wollen Hand in Hand . . ." (Josef Huggenberger)	M. 1.—

Für hohe, mittlere oder tiefe Stimme.

Max Wieses Lieder erfuhren in den ersten Fach- und Tageszeitungen glänzende Beurteilungen und sind im Repertoire von über 50 der hervorragendsten Sänger und Sängerinnen. Prospekte und Verzeichnisse mit Kritiken über Max Wieses Gesangswerke versenden wir kosten- und portofrei, auch unterbreiten wir die Lieder bereitwilligst **zur Ansicht** direkt oder durch jede Musikalienhandlung.

Eisoldt & Rohkrämer, Musikverlag, Tempelhof-Berlin.

Verlag von Ries & Erler in Berlin W 15

Neue Werke für Violine

Paul Miche

Op. 7.	**Trois Pièces pour Violon avec Piano:**	
No. 1.	Valse-Bluette	M. 2.—
No. 2.	Désir	M. 1.50
No. 3.	En cueillant des fleurs	M. 1.50
Op. 8.	**Trois Pièces pour Violon avec Piano:**	
No. 1.	Quand vient l'Automne	M. 1.50
No. 2.	Veille de Noël	M. 2.—
No. 3.	Chanson d'Amour	M. 1.50
Op. 9.	**Trois Morceaux pour Violon avec Piano:**	
No. 1.	Humoresque	M. 1.50
No. 2.	Aveu	M. 1.50
No. 3.	Feuillet d'Album	M. 1.50
Op. 10.	**Trois Morceaux pour Violon avec Piano:**	
No. 1.	Sous bois	M. 1.50
No. 2.	Recueillement	M. 1.50
No. 3.	Aubade printanière	M. 1.50

Herm. Zilcher

Op. 3.	**Zwei Stücke für Violine mit Orchesterbegleitung:** No. 1. Sicilienne. No. 2. Steppentanz. Partitur und Stimmen	netto M. 12.—
	Ausgabe für Violine mit Pianoforte:	
No. 1.	Sicilienne	M. 2.—
No. 2.	Steppentanz	M. 2.50
Op. 7.	**Zwei Stücke für zwei Violinen (ohne Begleitung):** No. 1. Melancholie. No. 2. Tanz-Caprice	M. 2.50

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

den Schatten fehlen. Es können also auf dieser Bühne Interieurs wie Freiluftszenen in gleich starker Illusion erstehen.

Aus Florenz wird dem „Berliner Tageblatt" gemeldet: Die Versteigerung des Nachlasses Paganini's hat in Florenz unter reger Beteiligung Florentiner Antiquare und — Juweliere stattgefunden. Der gesamte handschriftliche Nachlaß wurde in zwei Teilen en bloc verkauft, sämtliche Manuskripte, unter denen sich außer den Autographen der Hauptwerke Paganini's (die beiden Violinkonzerte, die berühmten Variationen „Le Carnaval de Venise" usw.) über hundert noch unveröffentlichte Kompositionen befinden, die bisher noch niemand zu Gesicht bekam, erwarb der bekannte Antiquar Leo S. Olschki für 17500 Lire, während die Briefe von und an Paganini, die Dokumente, Atteste und ähnliches zum Preise von 3050 Lire in den Besitz eines anderen Florentiner Antiquars übergingen. — Die prachtvollen Medaillen, Busennadeln, Ringe und Tabatieren — alles Geschenke europäischer Fürstlichkeiten an den berühmten Geiger — erzielten zusammen über 22000 Lire; den höchsten Preis (von 7100 Lire) brachte eine wundervolle, mit Brillanten besetzte Busennadel, ein Geschenk der Königin von Bayern. Eine andere Busennadel, ebenfalls reich mit Brillanten besetzt — ein Geschenk einer österreichischen Erzherzogin —, wurde für 4200 Lire abgegeben; die 45 Medaillen aus Gold, Silber und Bronze (Ehrengeschenke der einzelnen Städte) erzielten zusammen 3050 Lire. Ein Kuriositätsinteresse bieten die Preise, die für einzelne Gebrauchsgegenstände aus Paganini's Besitz gezahlt wurden; sie schwankten zwischen 30 und 200 Lire. Es war ein interessanter Anblick, alle diese Stücke — Uhren, Lorgnon, Petschaft, Reisebesteck, Schuhschnallen, Degen, Dosen, Taschentücher und Kleidungsstücke — als stumme Zeugen einer großen Künstlerlaufbahn auf dem Auktionstisch vereinigt zu sehen. Als letztes Stück dieser Reihe kam dann Paganini's — Reisewagen heran, der allerdings aus „Raummangel" bei der Versteigerung nur in photographischer Reproduktion vorgeführt wurde. Er kam zu dem ansehnlichen Preis von 1000 Lire „unter den Hammer". Zum Schluß wurden noch einige Instrumente aus dem Besitz des Geigers ausgeboten. Seine herrliche Guarnerigeige hat er bekanntlich dem Museum seiner Vaterstadt Genua vermacht, und Genua war so glücklich, nun auch den dazugehörigen Bogen erwerben zu können, und zwar zu dem nicht allzu hohen Preise von 1800 Lire. Ein hervorragend schönes Violoncello von Nicolai Amati aus dem Jahre 1734, das auf 25000 Lire taxiert war, fand für 5800 Lire einen Liebhaber, während für eine kleine primitive Geige, auf der Paganini seine ersten musikalischen Versuche unternommen, sogar nur 400 Lire gezahlt wurden. Nach Deutschland kamen von all diesen Schätzen und Reliquien nur zwei Zupfinstrumente, die von Paganini, der ein ebenso großer Gitarren- als Violinvirtuos war, benutzt worden sind: eine Mandoline und eine kleine Gitarre. Sie wurden von Herrn G. Kinsky aus Köln für das dortige Musikhistorische Museum für 3 5 Lire ersteigert.

Den Schluß der Autographen-Auktion

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei K. E. Henrici in Berlin bildete der Verkauf seltener Musikerbriefe und -manuskripte Vier eigenhändige Orchesterstimmen zu J. S. Bachs Kantate „Herr Gott, wir loben dich alle" gelangte für 915 Mk. in Wiener Besitz, und für den Originalvertrag Glucks über den Verlag der Partituren „Iphigénie en Tauride" und „Narcisse" zahlte man 950 Mk. Ein Brief Glucks, der vom 29. August 1778 datiert und an einen Freund in Paris gerichtet ist, brachte den ungewöhnlichen Preis von 900 Mk. Der Komponist verbreitet sich in diesem Schreiben über die Ereignisse des Bayerischen Erbfolgekrieges. Ein Brief Josef Haydns, in denen von Sonaten gesprochen wird, die sich gerade im Stich befinden, fand für 380 Mk. einen Liebhaber, während eine ungedruckte vollständige Komposition des Meisters für die Spieluhr (Flötenuhr) für 1055 Mk. versteigert wurde. Ein Manuskript von Mendelssohn Bartholdy („Duett für Klarinette und Bassetthorn komponiert für Heinrich Bärmann und Carl Bärmann", Berlin 6. Januar 1833) erzielte 645 Mk. Für die mit handschriftlichen Bemerkungen versehenen Revisionsbogen zu Richard Wagners „Gesammelten Schriften und Dichtungen" (9 Bände, Leipzig 1871—1873) gaben Gilhofer & Ranschburg in Wien 1250 Mk., und ein musikalisches Stammbuchblatt des Meisters kam bei 340 Mk. unter den Hammer.

Für das Foyer der neuen Musikhalle in Hamburg, in dem sich bereits das Brahmsdenkmal von Klinger, sowie die Büsten von Clara Schumann, Julius Stockhausen, Joseph Joachim und Hans v. Bülow befinden, hat der aus Hamburg stammende Inhaber des Leipziger Musikverlags C. F. Peters, H. Hinrichsen, die Marmorbüsten von Robert Schumann und Felix Mendelssohn gestiftet. Die beiden neuen Büsten stammen von der Hand Prof. Seffners (Leipzig).

Aus Lübeck wird uns geschrieben: Die Singakademie, die im Oktober 1907 ihr 75jähriges Bestehen feiern konnte, hat in ihrer Generalversammlung am 6. Januar ihre Auflösung beschlossen. Sämtliche Aktiva und Passiva, der Besitz und die Verpflichtungen der Singakademie gehen auf den Verein der Musikfreunde über. Die Mitglieder werden mit verschwindender Ausnahme dem nun zu bildenden „Philharmonischen Chor des Vereins der Musikfreunde" beitreten. Die musikalische Leitung wird Kapellmeister Hermann Abendroth übernehmen. Musikdirektor Professor Spengel-Hamburg, der gegenwärtig die Singakademie leitet, legt sein Amt zum 1. April nieder.

Der „Tannhäuser"-Marsch als afghanische Nationalhymne. Man berichtet aus Kalkutta: Als Lord Kitchener, der frühere Oberkommandeur der englischen Truppen in Indien, einst in Simla den Besuch des Emirs von Afghanistan erwartete und die Truppen in Reih' und Glied standen, sagte er zu dem Kapellmeister, der das Musikkorps der indischen Garde dirigierte, er solle beim Eintreffen des Emirs die afghanische Nationalhymne spielen lassen. Als der Kapellmeister erwiderte, daß es die noch gar nicht gäbe, antwortete ihm der Feldmarschall, er solle nur eine recht feierliche Sache spielen lassen. Der Kapellmeister ließ darauf beim Eintreffen des hohen Gastes ganz langsam den Ein-

Cefes Edition

Kammer-Musik

Werke zeitgenössischer Komponisten

	Mk. no.
Farkas, Ödön, Streichquartett c moll (Allegro — Andante cantabile — Allegretto scherzando — Allegro)	4.—
— Serenade für 2 Violinen, Viola, Cello, Baß:	
Satz I. Moderato pastorale, Part. und Stimmen	1.80
Satz II. Romanze f. Violin-Solo m. Streichquintettbegleitung. Partitur und Stimmen	1.80
Satz III. Andante con moto. Partitur u. Stimmen	1.80
Satz IV. Allegro. Partitur und Stimmen	1.80
Satz I—IV zusammen Partitur und Stimmen	5.—
Hahn, A., Sonate Es dur für Violine mit Pianoforte (Allegro — Larghetto — Menuett. Allegro — Finale. Vivace)	3.—
Heidrich, H., op. 12, Sonate g moll für Violine mit Pianoforte (Allegro con fuoco — Adagio — Presto alla Tarantella)	2.50
— op. 4, Sonate fis moll für Cello mit Pianoforte (Molto moderato — Allegro molto — Tranquillo — Allegro)	2.50
Heim, H., Quintett Es dur für Flöte, Oboe, Horn, Klarinette und Fagott (Allegro vivace über ein ungarisches Thema — Andante — Rondo presto)	4.—
Scherrer H. H., op. 11, Altfranzösische Tänze für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Horn und Fagott (Bourrée I, II — Sarabande — Menuett — Gavotte -Musette) Partitur und Stimmen	5.—
Sommer, W., op. 3, Streichquartett g moll (Allegro moderato — Adagio molto — Allegro — Kleine Fuge. Allegretto — Allegro moderato)	4.—
— op. 4, Trio G dur für Violine, Viola, Cello (Allegro — Idyll. Adagio — Intermezzo. Vivace — Allegro)	3.—
— op. 5, Trio d moll für Violine, Viola, Cello (Allegro moderato — Adagio. Menuett — Allegretto — Adagio — Allegro)	3.—
— op. 8, Trio F dur für Violine, Viola, Cello (Allegretto — Adagio — Allegretto — Eine freie Fughette. Allegretto — Finale. Allegretto moderato)	3.—
Stark, R., Sonate Es dur für 2 Klarinetten (Allegro risoluto — Adagio — Allegro assai — Allegro vivace)	1.50
— Sonate g moll für 2 Klarinetten und Fagott (Allegro maestoso — Adagio — Allegro molto quasi presto)	2.—
— dieselbe für 2 Klarinetten und Bassethorn	2.—
Wagner-Leoberschütz, Th., op. 15, Streichquartett B dur (Allegro brioso — Adagio doloroso — Allegretto grazioso — Allegro furioso) Partitur	1.—
Stimmen	4.—

Bei Voreinsendung des Betrages
portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung u. Verlag
Heilbronn a. N.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag
Leipzig

Novitäten!

Sinding-Burmester

Sinding. Op. 50, No. 2:
„Vöglein im Hain“ . . . . Mk. 1.50

Sinding. Op. 50, No. 5:
„Gavotte“ . . . . . Mk. 1.50

Sinding. Op. 50, No. 11:
„Andante Religioso“ . . . . Mk. 1.50

Freie Bearbeitungen von
Willy Burmester

Ausgabe Dr. Hans Bischoff

Mozart

Sämtliche Sonaten

(20 Sonaten)

Prachtausgabe Mk. 3.—

zug der Gäste aus dem „Tannhäuser“ spielen, und seit diesem Tage gilt dies allgemein als afghanische Nationalhymne.

Die 1589 gegründete und im Jahre 1617 erneuerte Kantoreigesellschaft in Rochlitz i. S. beabsichtigt einen allgemeinen Musikverein für Rochlitz und Umgegend zu schaffen, der durch Darbietungen von Konzerten, kirchlicher und weltlicher Art, alle Freunde guter und edler Musik zusammenführen soll.

Am 22. August findet im St. Petersburger Konservatorium die fünfte Preisbewerbung um die Prämien der Anton Rubinstein-Stiftung statt. Die Preise werden im Betrag von zweimal 5000 Francs oder zweimal 2000 Francs einem Komponisten und einem Pianisten (im Alter von 20 bis 26 Jahren, ohne Unterschied der Nation) verliehen. Gefordert wird die Einreichung einiger (in dem Prospekt näher bezeichneten) Konzertstücke resp. die Ausführung einiger Kompositionen. Bewerbungen sind bis zum 5./18. Juli bei dem Kontor des Konservatoriums einzureichen. Die nötigen Dokumente oder deren amtlich beglaubigte Kopieen über Personalien und Alter des Bewerbers müssen beigefügt werden.

Seltsame Gesangspädagogen. Die jungen Gesangsbeflissenen, die in Mailand, dem Zentrum italienischer Gesangspädagogik, Rat und Hilfe suchen, können dort nicht selten wunderliche Verfahren kennen lernen, mit denen findige Meister ihre Schüler auf den Weg Caruso's oder der Patti zu bringen suchen. In der „Lombardia“ erzählt Romeo Carugati von einem seltsamen Gesangspädagogen, der ein besonderes Instrument erfunden hatte, um bei den Schülern die ideale Tonbildung zu erzielen. Das Instrument bestand aus einem Dreieck, dessen Ränder gezahnt waren wie die Klinge einer Säge: der Unglückliche, der Stunden nahm, mußte beim Singen das Marterinstrument zwischen Gaumen und Unterkiefer klemmen und so den Gesang produzieren, mit dem das Schicksal ihn ausgestattet hatte. Um die zarten halbgehauchten Pianissimotöne zu lehren, benutzte dieser Meister eine Kautschukschnur von fast einem Meter Länge. Der Schüler mußte die Arme kreuzen, und dann wurde die elastische Schnur langsam auseinandergezogen, indes der Zögling sich bemühte, den Ton zu halten. Ein anderer Maestro hatte ein sinnreiches Verfahren ersonnen, das dazu diente, die Lungenkraft zu prüfen. Bei einem Antiquar kaufte er ein altes lateinisches Werk, 24 Stück große Quartbände, jedes Buch wog fast sechs Pfund. Der Gesangsbeflissene mußte sich auf einen Diwan legen; am Klavier gab der Lehrer dann einen Ton an. Darauf legte er dem ausgestreckten Schüler zunächst drei Bände des vielerprobten Werkes auf die Magengegend und erhöhte dann die Last bis zu zehn Bänden. Wer dann noch einen Ton hervorbrachte, war es auch nur ein qualvolles Schnarren, der besaß gesunde Lungen. Ein anderer ließ stets vor einer entzündeten Kerze singen; das Pianissimo war erst dann mustergültig, wenn der Atem so schwach ging, daß das Kerzenlicht nicht mehr flackerte. Ein vierter besaß in seinem Hause einen außerordentlich langen Korridor. Er ließ seine Schüler diesen Korridor auf und ab gehen und dabei einen hohen Ton halten. Der nur drei Korridorlängen lang

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Ton hielt, war ein mittelmäßiger Schüler, wer sechs aushielt, ein guter. Eines Tages erzählte der Maestro strahlend, er habe jetzt einen Schüler, der ein natürliches hohes C von acht Korridorlängen habe. Ein anderer empfing seine neuen Schüler in einem dunklen Gemache, und, die Hand auf das Evangelium gelegt, mußten sie schwören, niemals die geheime Gesangsmethode des Lehrers zu verraten. Als Gegenleistung stellte er den Schülern anheim, sich nach freier Wahl zu entscheiden, ob sie nun Tenor, Bariton oder Baß werden wollten. Er garantierte in wenigen Stunden restlosen Erfolg.

Unter dem Titel „Konzertprogramme der Gegenwart" ist das erste Heft eines von Hugo Schlemüller (Frankfurt) herausgegebenen Anzeigers für die Programme sämtlicher wichtigen Konzerte erschienen. Es sollen jährlich mindestens 20 Hefte veröffentlicht werden.

Herder über die Operette. Herder als Rezensent im „Wandsbeker Boten", für den er laut Briefen an Bode und Claudius gearbeitet hat, wurde bisher nur als Verfasser eines Beitrages über Schmids „Biographie der Dichter" erkannt. Jetzt weist Dr. Max Morris im „Euphorion" noch eine ganze Reihe weiterer Kritiken aus den Jahren 1771—1774 als Arbeiten Herders nach Herders letzter Beitrag im „Wandsbeker Boten" bespricht „Die Frühlingsnacht", eine Operette in einem Akte von J. W. A. Schöpfel. Da wendet sich der Kritiker gegen die Operette überhaupt, und manches seiner Worte mag noch heute gelten: „Der Deutsche sollte den Wert der Rührungen durch Mark und Bein, welche die gute Art des Trauerspiels gewährt, nicht so verkennen, daß er geneigt sey, sie gegen das leichte Spiel und die Fratzen der Operette zu vertauschen, und ein Edelgestein, das seinem Halse ansteht, für eine parfümierte Glasblume hinzugeben. So aber hat auch hier der Deutsche sein Holz, das er bearbeitet, vom Nachbar gehohlt, statt daß er viel festeres aus seinen eigenen Wäldern hätte hauen können."

Felix Draeseke feiert am 7. Oktober d. J seinen 75. Geburtstag. Ein Festkomitee hat sich gebildet, um durch eine musikalische Feier den Tag würdig zu begehen.

Die durch den Tod des Musikdirektors Kawerau frei gewordene Stelle eines Domorganisten in Berlin ist nach dem Vorschlag des Domkirchen-Kollegiums mit dem Organisten an der Marienkirche, Königlichem Musikdirektor Bernhard Irrgang, besetzt worden.

Heinrich Sontheim in Stuttgart, der einst so gefeierte Bühnensänger, beging am 3. Februar in voller körperlicher und geistiger Rüstigkeit die Feier seines 90. Geburtstages.

Seinen 80. Geburtstag feierte am 1. Februar in Surrey bei London der Pianist und Komponist Adolph Schloesser, ein gebürtiger Darmstädter.

Josef Stransky (Hamburg) ist als Lehrer für die Kapellmeisterschule an das Sternsche Konservatorium in Berlin berufen worden.

Professor Emil Sauer wurde vom Herzog von Anhalt durch Verleihung des Hausordens Albrechts des Bären erster Klasse ausgezeichnet.

Heinrich Hensel vom Wiesbadener Hoftheater wurde vom Großherzog von Baden zum Kammersänger ernannt.

Der Geiger Akos László erhielt vom Sultan die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

DIE MUSIK

brachte bisher und verheißt folgende

SONDERHEFTE

	Jahrg.	Heft
1. Bach-Heft	V.	1
2. Bach-Heft	V.	2
1. Beethoven-Heft	(vergriffen)	
2. Beethoven-Heft	II.	6
3. Beethoven-Heft	(vergriffen)	
4. Beethoven-Heft	V.	4
5. Beethoven-Heft	VII.	13
6. Beethoven-Heft	IX.	1
Berlioz-Heft	III.	5
1. Brahms-Heft	II.	15
Bruckner-Heft	VI.	1
1. Chopin-Heft	VIII.	1
2. Chopin-Heft	IX.	10
Cornelius-Heft	III.	17
Haydn-Heft	VIII.	16
Liszt-Heft	V.	13
Mendelssohn-Heft	VIII.	9
1. Mozart-Heft	IV.	1
2. Mozart-Heft	V.	7
Schiller-Heft	IV.	15
1. Schubert-Heft	VI.	7
2. Schubert-Heft	VI.	8
Schumann Heft	V.	20
Richard Strauß-Heft	IV.	8
1. Wagner-Heft	(vergriffen)	
2. Wagner-Heft	I.	20/21
3. Wagner-Heft	II.	16
4. Wagner-Heft	III.	20
5. Wagner-Heft	IV.	10
6. Wagner-Heft	V.	19
7. Wagner-Heft	VII.	19
8. Wagner-Heft	VIII.	19
Weber-Heft	V.	17
Hugo Wolf-Heft	(vergriffen)	
Amerika	IV.	16
Skandinavien	III.	22
Rußland	VI.	13
Wien	IX.	7
1. Faschings-Heft	VI.	10
2. Faschings-Heft	VII.	9
3. Faschings-Heft	VIII.	10
4. Faschingsheft	IX.	9
Gesangskunst	VIII.	24

DER PREIS EINES JEDEN SONDERHEFTES IST 1 M.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vom

1. Chopin-

Heft der
MUSIK

(Einzelpreis 1.— Mk.)

ist der Bestand ein nur noch ganz geringer!

TOTENSCHAU

Im 76. Lebensjahre † in Wien der seit 1887 pensionierte lyrische Tenor Gustav Walter, ehemals ein gefeiertes Mitglied der Wiener Hofoper. Der Verstorbene war auch ein ausgezeichneter Konzertsänger, vor allem ein unübertroffener Schubert-Interpret.

Der aus Schwerin stammende Musikdirektor Charles Zerrahn in Boston † im Alter von 83 Jahren. Von 1869 bis in die letzte Zeit leitete er die Bostoner „Händel- und Haydn-Gesellschaft".

In Frankfurt a. M. † Angelina Luger (Gräfin Totto), früher Jahre hindurch ein angesehenes Mitglied des Berliner Königlichen Opernhauses (Ortrud, Amneris).

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Unentbehrlicher Ratgeber für Dirigenten, Konzertvereine u. Rezensenten.
2 Bände à M. 6.—, geb. à M. 8 —. (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)

Vermisst

wird niemals der Erfolg beim täglichen Gebrauch von

Steckenpferd - Teerschwefel - Seife

mit Schutzmarke „Steckenpferd" von **Bergmann & Co., Radebeul,** denn sie ist die beste Seife gegen alle Arten Hautunreinigkeiten und Hautausschläge, wie Mitesser, Finnen, Flechten, rote Flecke, Pusteln, Blütchen, sowie geg. Rotzfinnen u. Haarausfall. à St. 50 Pfg. Über z. hab

Probepartituren gratis!

Männerchöre zur Begeisterung für Sänger und Zuhörer.

Fiby, Hymne an den Unendlichen.
Lafite, St. Michel.
Pfirstinger, Lied der deutschen Waffenschmiede. Neu!
Lafite, Ich bin ein großer Herre. Neu!
Kirchl, Elfenlocken im Walde.
Reiter, Ruhe im Walde.

Auswahlsendungen bereitwilligst.

Bosworth & Co., Leipzig, Roßplatz 3.
Wien I. Zürich V.

Arthur SEIDL

Moderne Dirigenten
75 Pfg.
Durch jede Buch und Musikalienhandlung.

AUS DEM VERLAG

Wolf-Ferrari's „Vita nuova" erlebte im Leipziger Gewandhaus die 50. Aufführung.

„Die Sintflut", das neue Oratorium von Friedrich E. Koch, das im Kölner Gürzenich zur Uraufführung kam, erscheint im Verlage von D. Rahter in Leipzig.

Ernest Schelling's „Suite fantastique" gelangt in Amsterdam und Straßburg zur Aufführung.

Von dem Dirigenten des Thomas-Orchesters in Chicago, Friedrich Stock, erschienen zwei Orchesterwerke: Symphonische Variationen über ein Originalthema (den Manen Theodor Thomas' gewidmet) und ein Symphonischer Walzer in großer Besetzung, sowie ein Streichquartett im Verlage von D. Rather in Leipzig.

Professor Alexis Hollaender in Berlin feiert am 25. Februar seinen 70. Geburtstag. Geboren zu Ratibor, hat er sich nach Absolvierung seiner humanistischen und musikalischen Studien, sowohl als Lehrer, wie als Komponist und besonders durch seine direktoriale Tätigkeit beim Cäcilienverein einen hochgeachteten Namen gemacht. Eine große Reihe von Werken der Chorliteratur, die heute allgemein bekannt sind, wurden durch seine Initiative zuerst zur Aufführung gebracht. Von der reichen Zahl seiner Kompositionen — über 60 sind im Druck erschienen - seien besonders ein Klavierquintett, Klavierstücke, Lieder, Chorgesänge, die köstlichen Ländler, sowie die Variationen über ein Thema von Schubert für zwei Klaviere mit besonderer Auszeichnung genannt. Sie sind der Niederschlag einer feinen, ästhetisch gebildeten Phantasie Der ausgezeichnete Künstler, der seit seinem 21. Jahre eine ausgebreitete pädagogische Wirksamkeit entfaltete, war in den letzten Jahren auch auf dem Gebiet des Schulgesanges außerordentlich tätig. Seine reichen Erfahrungen auf diesem Spezialgebiet hat er wiederholt durch Vorträge und Aufsätze weiteren Kreisen dienstbar gemacht.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Wenn mir's auch nur einigermaßen glückt, werde ich der erste sein, der mit Courage auf Wagners Bahn vorangeht. Nur möchte ich melodisch pikanter, freier, humorvoll sein, und neige mich schon in der ganzen Anlage meines Textes mehr zu dem sprudelnden Berlioz.

Peter Cornelius
über seinen „Barbier von Bagdad"

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 11

Erstes Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Edgar Istel
Die D-dur-Ouvertüre zu Cornelius' „Barbier von Bagdad" in vier Instrumentationen

Albert Maecklenburg
Chopin's Klavieretüden (Schluß)

Wilhelm Bopp
Offener Brief an die Redaktion der „Musik"

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE D-DUR-OUVERTÜRE ZU CORNELIUS' „BARBIER VON BAGDAD" IN VIER INSTRUMENTATIONEN

von Edgar Istel-München

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist verflossen, seit der „Barbier von Bagdad", „das prächtige Werk, von dem eine einzige Seite mehr Geist und — Musik atmet als sämtliche Schweißprodukte der Wagnerianer" (so schrieb einmal Hans von Bülow), einer elenden Intrige bei seiner Uraufführung zum Opfer fiel, und nach diesem halben Jahrhundert, einer Epoche, die schon so viele Opern zu Grabe trug, sehen wir nun jenes herrliche Werk in voller Jugendkraft vor uns stehen, dem Phönix gleich, der sich aus der Asche zu neuem Glanze erhebt. Seltsam ist „das Märchen seines Lebens": wie sein Schöpfer es prophetisch geahnt, war jener Barbier „verkannt im Leben, doch berühmt in Zukunft" ein wahrer „Barbier der Nachwelt", und wenn das Schicksal dem Meister ein weniger kurzes Leben gegönnt hätte, so hätte am letzten Weihnachtsabend der Vater des deutschen „Barbier" als 85jähriger die Verehrung einer Gemeinde entgegennehmen können, die, dem lauten Treiben einer sensationellen Afterkunst abhold, noch das zu genießen versteht, was unserer musikalischen Gegenwart schon so lange versiegt ist: den Born echter, reiner Poesie.

Die wechselnden Schicksale dieses Werkes wiederum darzustellen, kann diesmal nicht meine Aufgabe sein[1]); nur eine Art Nachlese zu früheren Veröffentlichungen sei heute gegeben. Kurz möchte ich erinnern an jene Polemik anläßlich der Drucklegung der Corneliusschen Originalpartitur, die fast zwei Jahrzehnte hindurch völlig durch die Neubearbeitung von Mottl und Levi ersetzt war. Diese Neubearbeitung von Mottl und Levi (die erste Arbeit daran fiel Mottl zu, weshalb in der Folge der Kürze halber stets von Mottls Partitur die Rede sein soll) hatte die zweite, von Cornelius nachkomponierte Ouvertüre in D-dur vorangestellt, während der Herausgeber der Originalpartitur, Max Hasse, für die von Liszt

[1]) Ich verweise dafür auf meine kleine Cornelius-Biographie in Reclams Universalbibliothek. Eine thematische Analyse des „Barbier" veröffentlichte ich in Schlesingers „Opernführer" (No. 52).

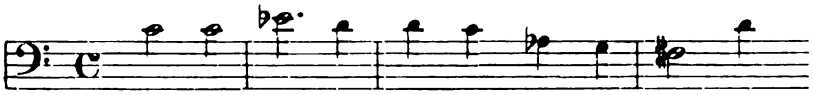
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verworfene erste Ouvertüre in h-moll eintrat, und den Aufführungen dieser Originalpartitur immer die noch von Cornelius selbst instrumentierte erste Ouvertüre vorangeschickt wird. Denn — um dies gleich vorwegzunehmen — von der zweiten Ouvertüre hat der Meister selbst nur eine Klavierskizze kurz vor seinem Tode vollenden können, und so fiel denn seinen Freunden die Aufgabe zu, das Werk in geeigneter Form zu orchestrieren; dieser Aufgabe haben sich bis jetzt nicht weniger als vier Künstler unterzogen, von deren Arbeiten nur zwei im Druck erschienen sind (Mottl, Baußnern), eine, der Öffentlichkeit fast unbekannt, nur in Abschrift erhältlich ist (Liszt), und eine weitere, deren Originalmanuskript jetzt in meinem Besitz ist, bisher überhaupt noch nicht bekannt war (Hoffbauer). Über den musikalischen Wert dieser zweiten Ouvertüre, die eine geradezu geniale Lustspieleinleitung darstellt, kann unter Musikern kein Zweifel herrschen, ebensowenig darüber, daß die an und für sich sehr liebenswürdige h-moll Ouvertüre, die nicht ein einziges Thema mit der Oper gemeinsam hat, im Theater nicht recht wirkt. Sie paßt allerdings stilistisch sicher besser zu der Originalpartitur, als die im Gewande moderner Instrumentation einherschreitenden Bearbeitungen der D-dur-Ouvertüre, die überhaupt schon ihrer ganzen Konzeption nach den Rahmen der Originalpartitur sprengt und wohl als Eröffnung jener Neubearbeitung des Werkes gedacht ist, die Cornelius selbst immer plante, aber nicht mehr ausführen konnte. Am besten beweist dies die Einführung eines neuen Themas, das in der gegenwärtigen Gestalt der Oper nicht vorkommt, aber für die Neubearbeitung der Liebesszene vorgesehen war.

Die Entstehung der D-dur-Ouvertüre weist auf eine Anregung Liszts zurück. Schon am 23. August 1859 hatte der Meister seinem Jünger Cornelius geschrieben:

„Ad vocem von Opern, wie steht es mit der Umarbeitung des Barbier und der Herausgabe des Clavierauszugs? . . . Zögern Sie nicht zu lange, liebster Freund — und glauben Sie mir, wenn ich Sie abermals versichere, daß das Werk ein ebenso vorzügliches als die Intrigue, der es hier momentan unterliegen mußte, eine niederträchtige war . . . Vergessen Sie aber nicht, daß eine andre Ouvertüre unumgänglich notwendig, ungeachtet der feinen, meisterhaften Contrapunktik und Ornamentik der ersten. Das Hauptmotiv:

No. 1.
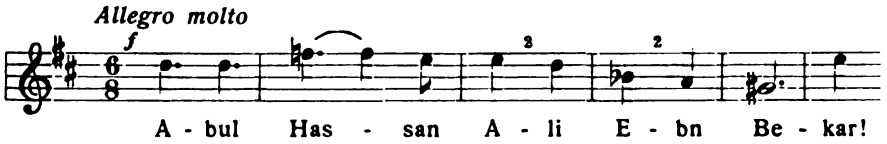


muß anfangen — und das Salamaleikum schließen. Wenn möglich bringen Sie die beiden Motive etwas zusammen (zuletzt). Falls Sie nicht mehr aufgelegt sein sollten, das Ding zu schreiben, mache ich es Ihnen mit Vergnügen . . .“

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aber Cornelius — ein zweiter Fabius Cunctator — zögerte trotz dieser dringenden Aufforderung Liszts immer weiter: erst im Dezember 1873 vollendete er, einer Tagebuchnotiz zufolge, „die vierhändige Klavierskizze“ seiner „neuen Ouvertüre zum Barbier“. Doch wiederum erst am 26. Juli 1874 meldete er dem väterlichen Freunde:

„Sie werden mich recht langsam schelten, daß ich immer noch nicht mit unserm Barbier ins Feld gerückt bin; ich habe längst alles nötige beisammen, auch, wie ich glaube, eine recht hübsche neue Ouvertüre nach Ihrer Angabe, so daß das Namen-Motiv in den Vordergrund gestellt ist:

No. 2.
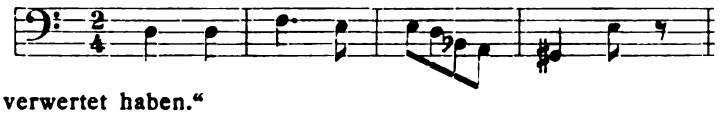


Auch für die Rosenscene habe ich eine kleine Erweiterung, die dann auch die Stelle des zweiten Themas in der Ouvertüre vertritt — sowie einige glückliche Striche.“

Liszt antwortete — es war der letzte Brief an den schon schwerkranken Cornelius nach Neuenahr —:

„Die Verzögerung der Edition Ihrer zwei Opern bedaure ich aufrichtig . . . Einstweilen freut es mich, daß Sie meinen Vorschlag, die Ouvertüre des Barbier auf das glückliche, charakteristische Motiv:

No. 3.



zu stellen, verwertet haben.“

Am 26. Oktober 1874 starb Peter Cornelius; kurz vor seinem Tode hatte sein Freund und Schüler Karl Hoffbauer (1850—89) einen Klavierauszug des „Barbier“ vollendet, der erst nach Cornelius' Tode im Jahre 1875 erschien. Diesem Klavierauszug (bei Kahnt) ist in seiner ersten Ausgabe (die späteren Ausgaben sind mit Mottls Strichen und Zusätzen versehen) ein Arrangement der D-dur-Ouvertüre zu vier Händen vorangestellt, das man wohl als ziemlich getreue Wiedergabe der inzwischen leider spurlos verschollenen Originalskizze ansehen darf, soweit Hoffbauer nicht kleine Veränderungen des Klaviersatzes vorgenommen haben mag. Im Jahre 1876 machte sich Liszt an die Aufgabe, das nachgelassene Werk seines Freundes zu instrumentieren; ob er dabei das Originalmanuskript oder den Hoffbauerschen Druck als Vorlage benutzte, läßt sich nicht mehr feststellen. Tatsache ist jedenfalls, daß er mit der Vorlage ziemlich frei verfuhr und einen ganz neuen Schluß komponierte, wie wir noch sehen werden. Liszts Instrumentation wurde nie gedruckt, aber bereits am 24. Mai 1877 in Hannover

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gespielt, wo anläßlich der Tonkünstlerversammlung eine stark gekürzte Aufführung der Oper zustande kam — die einzige seit der Weimarer Uraufführung (die nächste Wiedergabe fand erst am 1. Februar 1884 in Karlsruhe unter Mottl in dessen Bearbeitung statt). Liszts Originalmanuskript ging in den Besitz des Verlags C. F. Kahnt über, der die abschriftliche Verbreitung des Werkes in dieser Fassung übernahm (noch heute kann man Partitur und Stimmen der Lisztschen Instrumentation in Abschrift von der Leipziger Firma beziehen); aber eine rechte Verbreitung hat die Lisztsche Partitur wohl schon deswegen nicht erhalten, weil der gleiche Verlag später, im Jahre 1886, mit dem Druck der Mottlschen Partitur der älteren Instrumentation eine Konkurrenz schuf, die diese nie mehr wird überwinden können, da sich die Ouvertüre in Mottls Fassung heute ganz allgemein schon eingebürgert hat. Nach Mitteilung des Verlags C. F. Kahnt Nachf. ist übrigens das Originalmanuskript Liszts bei einer Versendung auf der Post vor Jahren abhanden gekommen, und es existiert nur noch eine Kopie, von der auf Bestellung weitere Abschriften angefertigt werden.

Nun hat aber — und dies war bisher völlig unbekannt — auch Hoffbauer[1]) das Werk instrumentiert, und zwar, wie mir scheint, als eine Art von Protest gegen die willkürlichen Veränderungen der Lisztschen Instrumentation. Das Originalmanuskript Hoffbauers, das den Titel trägt: „Barbier-Ouvertüre von Cornelius. Instrumentation von Karl Hoffbauer" kam auf irgend eine Weise in den Besitz von Heinrich Porges, in dessen Nachlaß es erst vor kurzem anläßlich eines Umzuges der Familie aufgefunden wurde. Frau Porges hatte die Liebenswürdigkeit, mir dies interessante Dokument, das „Mainz, den 20. März 1877" datiert ist, zu schenken. Daß Hoffbauer das Originalmanuskript Cornelius' als Vorlage benutzt hat, dürfen wir als ziemlich sicher annehmen, und so gewinnt diese Instrumentation den Wert einer besonderen Authentizität. Was dagegen die Mottlsche Instrumentation betrifft, so hatte Herr Hofoperndirektor Mottl die Güte, mir mitzuteilen: „Die Barbier-Ouvertüre habe ich ganz frei nach dem Klavierauszug, ohne Benutzung der Skizze oder der Lisztschen Bearbeitung gemacht" —, womit die Angabe der Hasseschen Broschüre[2]), Mottl habe nur eine Bearbeitung von Liszts Partitur geliefert, widerlegt ist.

Zu diesen drei Instrumentationen trat im Jahre 1905 eine vierte, im Auftrag von Breitkopf & Härtel für die Gesamtausgabe der Corneliusschen Werke von Waldemar von Baußnern besorgte Instrumentation, da mit Ablauf der Schutzfrist zwar die Corneliussche Musik, nicht aber die Lisztsche und die Mottlsche Instrumentation dem Nachdruck freigegeben

[1]) Vgl. über ihn Cornelius' Charakteristik in dessen Briefen Bd. II, S. 687 und 737.

[2]) Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad. Die Kritik zweier Partituren. Peter Cornelius gegen Felix Mottl und Hermann Levi. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wurde. Herr Direktor Waldemar von Baußnern in Weimar hatte die Freundlichkeit, mir auf Anfrage mitzuteilen: „Als Vorlage für meine Instrumentation der Barbierouvertüre legten mir Breitkopf & Härtel einen vierhändigen Satz vor, der als Skizzenabdruck des Originals gelten soll. Vielleicht ist es aber eine Klavierbearbeitung der Hoffbauerschen Instrumentation, die wahrscheinlich ziemlich streng nach der Original-Skizze entstanden ist.“ Ich hatte nämlich Herrn von Baußnern bereits davon Mitteilung gemacht, daß seine Instrumentation in der melodischen Linie wörtlich mit der ihm unbekannt gewesenen Hoffbauerschen übereinstimme, während sowohl Mottl wie Liszt Abweichungen, Zusätze und Änderungen aufweisen. Baußnern hat jedoch bei seiner Vermutung übersehen, daß der Hoffbauersche Klavierauszug bereits gedruckt vorlag, ehe Hoffbauer selbst sich an die Instrumentation machte. Da die Skizze Cornelius' seit Jahrzehnten verschollen ist, so hat Baußnern also wohl nach der gleichen Vorlage wie Mottl instrumentiert, sich aber streng an die Vorlage gehalten.

Vergleichen wir nun zunächst einmal die orchestralen Mittel der vier Bearbeiter, so finden wir, daß sich nur sehr geringfügige Unterschiede in der Orchesterbesetzung ergeben. Die Holzbläserbesetzung ist genau die gleiche: eine kleine Flöte, zwei große Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten in A (nur Baußnern fängt mit B-Klarinetten an, die er später aber durch A-Klarinetten ersetzt) und zwei Fagotte. Die Blechbläserbesetzung weist nur geringfügige Unterschiede auf: alle vier Bearbeiter verwenden vier Hörner (alle in F, nur Mottl je zwei in D und F), zwei Trompeten (Liszt und Mottl in D, Hoffbauer in F, Baußnern in B), alle vier Bearbeiter mit Ausnahme Baußnerns, der ohne Tuba auskommt, zwei Tenorposaunen, eine Baßposaune und eine Tuba. Liszt, Hoffbauer und Baußnern haben zwei Pauken, Mottl deren drei, alle vier Bearbeiter Triangel und Becken, zu denen bei Hoffbauer und Baußnern noch große Trommel tritt, drei Bearbeiter (ausgenommen Liszt) auch Harfe. Die Streichorchesterbesetzung ist überall die übliche. So gleichartig im wesentlichen diese orchestralen Mittel auch sind, so verschieden ist ihre Anwendung. Mit einem Blick übersehen wir dies, wenn wir die ersten acht Takte, das Hauptthema des „Barbiers“ enthaltend, in Particella hier in allen vier Instrumentationen [1]) neben einander stellen [2]).

[1]) Um die Zahl der Partiturbeispiele nicht allzusehr auszudehnen, werde ich fernerhin Zitate aus Mottls Instrumentation, die am bekanntesten und in der Eulenburgschen Partiturausgabe (Ouvertüren No. 44) für 1 Mk. käuflich ist, hier unterlassen. Ich gehe also der Einfachheit halber in der Folge immer von Mottl aus und notiere nur die Abweichungen der übrigen Bearbeiter, wobei ich mich stets auf die Seitenzahl der Eulenburgschen Partiturausgabe beziehen werde.

[2]) Siehe unter den Musikbeilagen dieses Heftes: Musikbeilage a (Notenbeispiele No. 4—7).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Corneliussche Tongedanke ist ganz klar: das breite „Barbier"-Motiv in der charakteristischen Harmonisierung wird von einem Achtelgang im Baß begleitet. In der Instrumentation dieses Achtelgangs, der überall den Violoncellen und Kontrabässen zugeteilt ist, herrscht am meisten Übereinstimmung, und doch, auch hier sind kleine Abweichungen charakteristisch. So legt Liszt, um die Kontrabässe nicht allzu tief zu führen, die ersten zwei Takte unter Veränderung des zweiten Takts eine Oktave höher, vermeidet auch im vorletzten Takt die Klangfarbe der Kontrabässe, die ihm hier zu wuchtig schien. Hoffbauer, Mottl und Baußnern bringen in Violoncellen und Kontrabässen die Figur übereinstimmend, doch hält Mottl die höhere Oktave in den zweiten Violinen und Bratschen, Baußnern in den Bratschen allein mit Recht für notwendig. Merkwürdig ist, daß Baußnern im vorletzten Takt die einfache Weiterführung der Baßfigur durch Tenor- und Baßposaunensolo so scharf heraushebt, wofür eigentlich gar kein Grund vorhanden ist, zumal, wie noch gezeigt werden wird, Baußnern dadurch die melodische Linie des Hauptmotivs zerstört. Liszt und Mottl verzichten darauf, den Baßgang weiter zu verstärken, Hoffbauer und Baußnern lassen die Fagotte unisono mit den Violoncellen gehen, letzterer in einer leichten rhythmischen Abänderung. Sehen wir nun das Namensmotiv näher an. Den Violinen wird es anvertraut von Liszt und Hoffbauer, die beide auch die Flöten unisono mitgehen lassen. Baußnern gibt es zwar den Flöten, beschränkt aber die Violinen auf eine Begleitfigur. Bei Mottl wie bei Baußnern sind die Trompeten als melodieführende Instrumente behandelt, mit dem Unterschiede, daß Mottl ihren natürlichen Klang, Baußnern die näselnd karikierende Stopfung anwendet. Liszt und Hoffbauer verwenden die Trompeten vom dritten Takt an nicht gerade vorteilhaft als Mittelstimmen, Liszt jedenfalls viel besser als Hoffbauer, der seine Trompeten weiterblasen läßt (Liszt hört vom dritten Takt ab auf), was um so ungeschickter ist, als auch Posaunen und Tuba, die Liszt nur als Akzente im dritten und vierten Takt benutzt, weitertuten, wodurch eine unerträgliche Dicke entsteht. Mottls Posaunen wirken schon deshalb nicht dick, sondern glänzend, weil über ihnen die melodieführenden Trompeten stehen. Über die bei allen vier Instrumentatoren lediglich als Füllstimmen verwendeten Hörner braucht nicht besonders geredet zu werden, ebensowenig wie über die Fagottbehandlung bei Liszt und Mottl. Bleibt noch das Schlagzeug zu besprechen: Liszt ist sehr sparsam; er gibt nur drei Paukenschläge zu Beginn der drei ersten Takte. Hoffbauer läßt die Pauke ihr D sechs Takte lang wirbeln, dann aber nur die beiden ersten Viertel der nächsten Takte markieren, Triangel, Becken und große Trommel im ersten und dritten Takt ein Viertel anschlagen. Mottl verzichtet bis zum letzten Takt des Beispiels auf Schlagwerk, Baußnern desgleichen, verwendet aber sechs Takte lang den Triangel.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf ein merkwürdiges Mißverständnis Baußnerns muß hier aufmerksam gemacht werden: er hat übersehen, daß das Hauptmotiv nicht schon mit dem Gis abschließt, sondern daß, dem vollen Namen des Barbiers gemäß (siehe das von Cornelius selbst gegebene Notenbeispiel No. 2) noch das E dazu kommt, das freilich unmittelbar darauf zum Auftakt der folgenden Periode gehört. Baußnern zerstört diese eigenartige Anordnung, die sowohl Liszt wie Mottl durch Herüberbinden des Gis an das E besonders scharf hervorheben, durch sein Posaunensolo völlig und läßt zum Überfluß noch die Violinen im nächsten Takt das Gis markieren (G-Saite und Akzent!). Um den etwas eigentümlichen Standpunkt der Baußnernschen Bearbeitung ein für allemal zu charakterisieren, seien hier einige Sätze aus Baußnerns Brief an mich angeführt, die hier wiedergeben zu dürfen ich Herrn von Baußnern ersucht habe:

„Wohl weiß ich, daß ich in der polyphonen Gestaltung viel, viel weiter gegangen bin, als es Cornelius jemals getan hätte. Aber ich glaubte auch darin eine künstlerische Aufgabe zu finden, in diesem Stück vor allem ein Bild vom Barbier selber zu malen — von diesem Alleweltsverdreher und -Beglücker, der sich im Stillen den Bauch hält, wenn durch seine verschmitzte Schicksalsspielerei die ganze Welt auf dem Kopf steht und durcheinander purzelt. Daneben wollte ich mir aber die Freude nicht entgehen lassen, zu zeigen, welche köstliche motivische Fruchtbarkeit den Cornelianischen Themen innewohnt, man muß nur die Mühe aufbringen können, sich ganz in sie hineinzuleben.“

Mir scheint dieser Standpunkt nicht der richtige zu sein, ganz abgesehen von der verkehrten Auffassung des Barbiercharakters, dessen Komik ja darin besteht, daß er alles höchst ernsthaft nimmt, und der niemals verschmitzt, sondern stets gravitätisch erscheint. Im Gegensatz zu Baußnern scheint mir die Aufgabe die zu sein: was der Meister nur skizzieren konnte, in seinem Sinne getreu und stilvoll auszuführen. Hätte Cornelius keine Skizze hinterlassen und wäre die Aufgabe entstanden, aus den in der Oper vorkommenden Haupttthemen eine völlig neue Ouvertüre zu konzipieren (wie das Liszt seinerzeit Cornelius vorschlug), dann wäre Baußnerns Verfahren sicher berechtigter gewesen.

Wenn wir nun die verschiedenen Instrumentationen gruppenweise weiter betrachten, so möchte ich von einer bis ins Detail gehenden Besprechung fernerhin absehen und nur charakteristische Unterscheidungsmerkmale der einzelnen Instrumentationen anführen, da sonst die vorliegende Studie allzu umfangreich und auch für einen größeren Leserkreis ungeeignet werden würde. Der nächste zu betrachtende Abschnitt beginnt mit der zweiten Takthälfte unserer letzten Notenbeispiele und umfaßt ohne diesen Auftakt wiederum acht Takte, die die Aufzählung der Künste und Wissenschaften des Barbiers bedeuten („Bin Akademiker, Doktor und Chemiker“ usw. kleine Mottl-Partitur Seite 2, Takt 3 bis Seite 3, letzter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Takt). Während Mottl diese Periode den Holzbläsern (Melodie in der Oboe) zuweist und die Triller den Violinen übergibt, hat Liszt eine Oktave tiefer die zweiten Violinen melodieführend und die Holzbläser (vornehmlich Flöten) trillernd. Ähnlich, doch lange nicht so geschickt, instrumentiert Hoffbauer, der den ersten und zweiten Violinen unisono die Melodie gibt (Liszt läßt die ersten Violinen quasi trillern) und die tieferen Holzbläser, die bei Liszt das Kolorit wärmer machen, ganz fortläßt. Auch Baußnern hat gleich Liszt und Hoffbauer die tiefere Oktave, in der er — was mir sehr gut erscheint — dem Fagott den Vortrag der Melodie zuweist, über der die Flöten trillern, während Hörner und Streicher pizzicato füllen. Die Hinzufügung der Harfe schon an dieser Stelle scheint mir weniger angebracht.

Es folgen noch drei Abschnitte (Wiederholung des ersten Themas in F-dur, Wiederholung des zweiten in C-dur, Wiederholung des zweiten in D-dur), über die Besonderes kaum zu sagen ist; bei der Instrumentation des D-dur-Tutti (Mottl Seite 7, Takt 2ff.) verwenden alle Bearbeiter mit Ausnahme Baußnerns Posaunen; die Hoffbauersche Instrumentation ist hier (wie meistens) die am wenigsten geschickte; man merkt fortwährend, wie sehr es Hoffbauer an wirklicher Orchesterpraxis und an Klangsinn gebrach.

Das nachfolgende „Andante non troppo lento“ (Mottl Seite 10) im $^{9}/_{8}$-Takt bringt zunächst, gleichsam als Liebesseufzer, zwölf dialogisierende Überleitungstakte. Mottl läßt die Oboe das A überhalten und gibt ihr die erste Phrase, der die Flöte antwortet. Liszt läßt das gesamte Orchester auf das erste Achtel absetzen und die Oboe mit Cis erst nach drei Achteln Pause beginnen (die Flöte antwortet auch hier), Hoffbauer führt die ersten Violinen bis G (erstes Achtel) und läßt sie dann aufs zweite Achtel mit dem eine Septime tieferen A einsetzen (Beantwortung durch die Flöte); Baußnern macht es genau so, läßt aber die ersten Violinen im Tutti abbrechen und gibt der Solovioline, die mit A einsetzt, die Phrase, die er in der Solovioline nur bis zum dritten Achtel des zweiten Taktes durchführt, dann aber der Solo-Oboe übergibt, auf die wiederum — wie bei allen Bearbeitern — die Flöte antwortet. Über das Nachfolgende herrscht ziemliche Übereinstimmung, nur Liszt gibt merkwürdigerweise den dialogisierenden Charakter der Phrasen auf und legt alles in die Flöte.

Es folgt (B-dur) Nureddins Lied „Komm, deine Blumen zu begießen“ zunächst im $^{9}/_{8}$-Takt (Mottl Seite 13 und 14), dem als Kontrapunkt der Chor der Diener gegenübergestellt ist. Liszt gibt die Melodie unausgesetzt den ersten Violinen, den Kontrapunkt den Violoncellen und läßt den Streicherklang dominieren, die Holzbläser nur ganz schwache Lichter aufsetzen. Hoffbauer macht es wieder recht ungeschickt: Melodie in den ersten Violinen (eine Flöte unisono), darunter meist in Sexten die zweiten Violinen
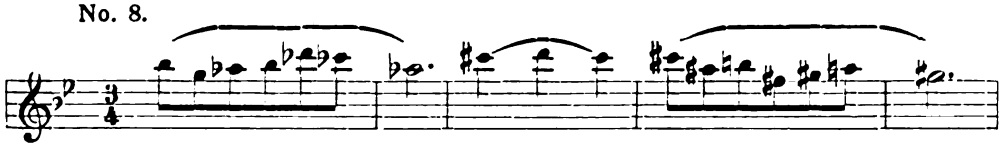
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

(eine Oboe unisono), Kontrapunkt in den Bratschen mit einer Klarinette unisono, und darunter liegen schwerfällig Violoncelle, Kontrabässe und Fagotte als Baß. Bei Mottl ist eine Flöte und eine Oboe, gelegentlich auch eine Klarinette melodieführend, und der Kontrapunkt liegt ebenso wie bei Liszt in der klangvollsten Lage der Violoncelle. Baußnern vertraut die Melodie der Solovioline an (die Unterstützung durch die Harfe in den ersten zwei Takten würde sich besser hervorheben, wenn die Harfe vorher gar nicht in Aktion getreten wäre), und der Kontrapunkt liegt im Horn, allerdings sonderbarerweise unterstützt durch das der Kantilene nicht eben förderliche Pizzicato-Unisono der zweiten Violinen.

Es folgt die Fortsetzung des Liebesgesangs im $^{3}/_{4}$-Takt (poco stringendo, Mottl Seite 15—20, Takt 2). Die Melodie liegt bei allen vier Bearbeitern in den ersten Violinen, die Gegenstimme überall in den Violoncellen. Mottl verstärkt die Melodie in der unteren Oktave durch eine zweite Violine und ein Horn, im Unisono gelegentlich durch eine Flöte, später durch Flöten und Oboen, die Gegenstimme im Unisono durch Bratschen und Klarinetten, während Oboen und Fagotte füllen. Hoffbauer ist dagegen wieder sehr unpraktisch: Melodie in den ersten Violinen und unisono in der ersten Flöte sowie eine Oktave tiefer in der ersten Klarinette, Gegenstimme in den Violoncellen und dem ersten Fagott. Füllstimmen sind zweite Flöte, die beiden Oboen, zweite Klarinette, zweite Violinen und Bratschen; die Bässe, die Mottl diskret durch eine Posaune pianissimo verstärkt, sucht Hoffbauer durch ein Fagott eine Oktave höher zu verstärken (!), allein schon ein Beweis dafür, wie wenig er sich über klangliche Stärkeverhältnisse im klaren war. Beim „a tempo“ (Mottl Seite 17) läßt Hoffbauer die Violoncelle unisono mit zwei Hörnern gehen und die Harfe unausgesetzt arpeggieren; die hübsche dialogisierende Wendung zwischen Violinen und Holzbläsern, die Mottl hat, entgeht ihm.

Liszt hat stärkere Abweichungen. Die Melodie liegt bei ihm in den beiden Flöten und eine Oktave tiefer in den beiden Klarinetten, während die ersten Violinen sie nur rhythmisch verändert andeuten, die Gegenstimme im ersten Fagott und den Violoncellen; Füllstimmen sind die beiden Oboen, zwei Hörner, Violinen und Bratschen (geteilt), die mitunter die Melodie auch verstärken. Die Bässe sind in Oktaven geteilt, deren höhere vom zweiten Fagott ausgehalten wird, während die tieferen Bässe nur Pizzicato-Achtel markieren. Hier schon erlaubt sich Liszt eine von jenen Eigenmächtigkeiten, denen wir noch weiter begegnen werden. Er ändert ohne jeden ersichtlichen Grund die schöne melodische Linie:
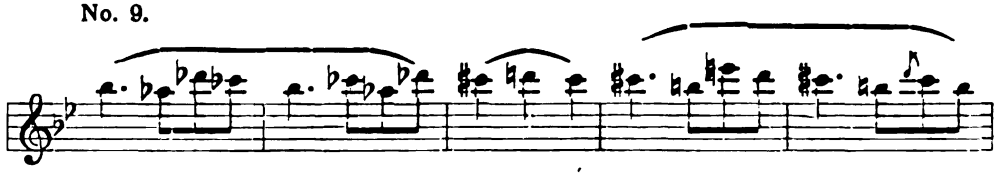
No. 8.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

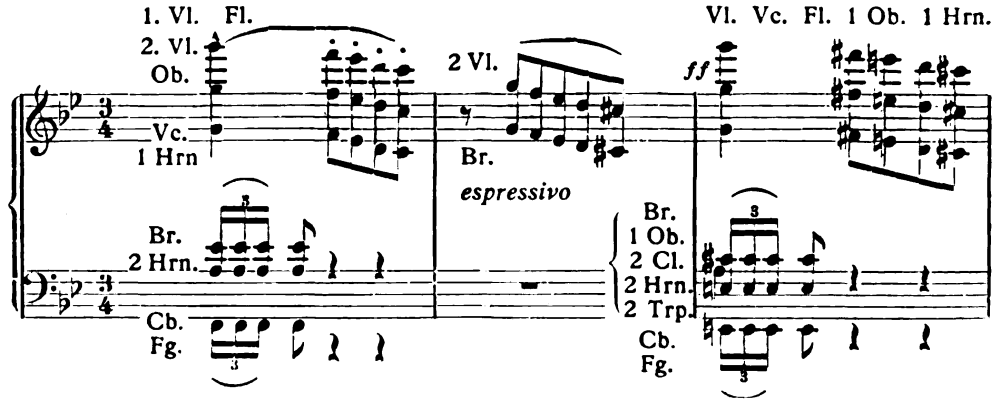
um in:

No. 9.

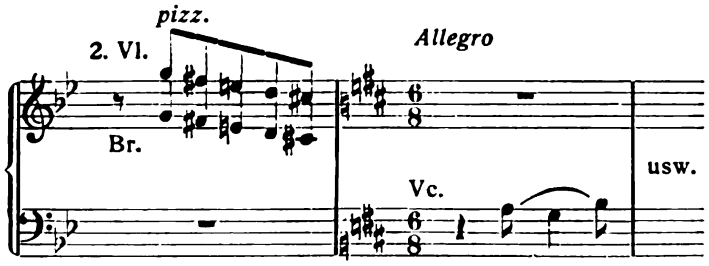


Beim „a tempo“ (dessen Bezeichnung bei Liszt versehentlich fehlt) tritt eine Solotrompete dolce ein, die lediglich als füllende Mittelstimme gedacht ist und hier wenig Sinn hat. Die Melodie wird von den ersten und zweiten Violinen (geteilt), den beiden Klarinetten und einem Horn gegeben; zwei Hörner und die Bratschen füllen, Flöten und Oboen setzen nur Lichter auf. Nun kommt aber ein starkes Stück Lisztscher Eigenmächtigkeit, ein Gewaltakt, der zeigt, wie oberflächlich der große Meister doch manchmal sein konnte. Cornelius geht (Mottl Seite 20), mit einer feinen Wendung von dem Dominantseptakkord über F trugschlußartig fortschreitend, nach dem Dominantseptakkord über Ges, auf dem (più moto) das niedliche Pantoffelgeklapper der Bostana anhebt. Dieses reizende Getrippel führt in harmonisch feinen Übergängen nach der Dominante von D, der Haupttonart, in der nun das Haupttempo (Allegro molto con brio, Mottl Seite 22) einsetzt. Was tut aber Liszt? Aus irgend einem Grunde — unerfindlich, welchem! — streicht er diesen entzückenden Scherzando-übergang des Bostana-Motivs und schiebt von dem Dominantakkord über F (Mottl Seite 20, Takt 1) an vier Takte eigener Modulationskunst ein, die so kläglich (man verzeihe dies harte Wort einem Meister vom Range Liszts gegenüber) sind, daß man wirklich seinen Augen nicht traut, wenn man sie sieht:

No. 10.

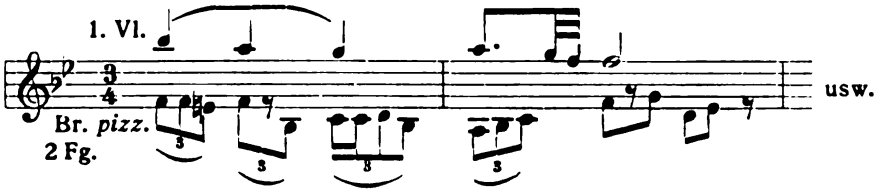


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Bei Baußnern liegt die Melodie des $^3/_4$ Takts in den ersten Violinen und eine Oktave tiefer bei den beiden Oboen, die Gegenstimme in Bratschen, Violoncellen und erstem Fagott. Flöten, Hörner und Harfe füllen, eine Soloklarinette führt eine frei eingefügte, nicht thematische Mittelstimme aus, der Baß wird durch ein Fagott und ein Horn verstärkt. Beim „a tempo“ führt Baußnern sein erstes — wirklich nicht notwendiges — Kontrapunktkunststück aus: er stellt der Melodie Nureddins den Margianagesang des Barbiers („Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen, o Margiana“) gegenüber. Das sieht (unter Weglassung der Füllstimmen: Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, Posaunen, Harfe, 2. Violinen) folgendermaßen aus:

No. 11.



Nun folgen die von Liszt gestrichenen sechs Bostana-Takte, deren Instrumentation ja wenig Schwierigkeiten bietet. Hoffbauer hat hier in den beiden ersten Takten Oboen und Klarinetten, in den beiden nächsten Flöten und Klarinetten, in den beiden letzten Violinen und Bratschen. Mottl behält die Holzbläser durchweg bei: in den vier ersten Takten Oboen und Klarinetten, in den zwei letzten Flöten und Oboen, zuletzt auch noch eine Klarinette. Zu den Übergangsakzenten sind bei beiden Hörner, Fagotte und Streicher verwendet. Baußnern hat auch durchweg Holzbläser, aber in abweichender Art: erst Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott (vier Takte), dann Klarinetten (melodieführend) und Oboe, dazu Harfe, zuletzt noch Flöten und Fagott. Baußnern sucht die Übergangsakzente in den Hörnern thematisch zu gestalten und gibt die eigentlichen Akzente wiederum mit den Streichern.

Es folgt nun das zwischen $^6/_8$ und $^9/_8$ wechselnde, im ganzen 88 Takte bis zum Eintritt des $^2/_4$ Taktes (Barbiermotiv) umfassende

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Allegro molto con brio (Mottl S. 22—39), das dem Duett zwischen Nureddin und Bostana entspricht („Wenn zum Gebet vom Minaret" usw.). Da die Anzahl der Takte in allen vier Bearbeitungen übereinstimmt, numerieren wir die Takte dieses Abschnitts mit den Zahlen 1—88; die in Klammer gesetzten Zahlen der nächstfolgenden Besprechung beziehen sich also auf die Nummer der Takte, und daneben gebe ich für die Mottl-Partitur noch, wenn notwendig, die Seitenzahlen an.
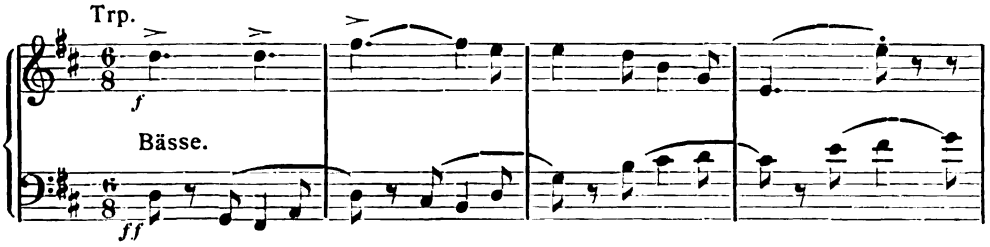
Liszt beginnt (Takt 1 und 2) mit den Violoncellen allein, und zwar eine Oktave tiefer als Mottl (Seite 22); merkwürdigerweise läßt Liszt die Holzbläser (Takt 4 und 5) piano antworten (er instrumentiert auch dementsprechend die Antwort), während alle übrigen Bearbeiter mit Recht die Antwort forte geben und auch stärker instrumentieren. Die ersten beiden Takte liegen bei Hoffbauer sehr ungeschickt in den beiden unisono geführten Klarinetten, bei Mottl als Oktave in den zweiten Violinen und Bratschen, bei Baußnern als Oktave in einer Oboe und einem Fagott. Takt 5 und 6 gibt Liszt in den Bratschen, Hoffbauer in zwei Unisonoflöten (!), Mottl wiederum in den zweiten Violinen und Bratschen als Oktave, Baußnern in einer Oboe und einer Klarinette als Oktave. Für die Antworten benutzen Liszt und Mottl nur die Bläser, Hoffbauer und Baußnern Bläser und Streicher (Hoffbauer instrumentiert die Antworten viel zu massig). Die Übergangstakte 13 und 14 sind bei Mottl und Baußnern übereinstimmend; Liszt hat in der bei Mottl den ersten Violinen zugeteilten Oktave die zweiten Violinen solo (ohne tiefere Oktave), Hoffbauer wieder sehr unpraktisch die beiden Flöten unisono. Nun beginnt von Takt 16 ab der eigentliche Dialog (Kanon: „Wenn zum Gebet"), den wir nur in großen Zügen betrachten wollen. Mottl verwendet unausgesetzt die ersten Violinen melodieführend (also auch für die Antworten des Kanons) und sucht durch Hinzufügung wechselnder Holzbläser eine dialogisierende Wirkung zu erreichen. Ähnlich, doch viel ungeschickter, macht es Hoffbauer, der dem gesamten Streichkörper nur eine Soloflöte gegenüberstellt, und die ersten Violinen, die die Melodie führen, teils durch diese Soloflöte verstärkt, teils ihr die sich nun gar nicht mehr abhebende Antwort (meist unterhalb der Melodielinie der Violinen!) zuerteilt, ein Verfahren, das geradezu naiv genannt werden muß. Cornelius selbst hat in der Oper die Stelle in der Art Hoffbauers, aber viel besser instrumentiert; er gibt die untere Stimme teilweise dem Fagott (vgl. Originalpartitur, Breitkopf & Härtel, Seite 83 ff.). Liszt verwendet ausschließlich Streichorchester von Takt 13—32 (hier treten zwei Klarinetten und ein Horn ein) und gibt dazu die Anweisung: „Die ersten und zweiten Geigen dialogisieren, während die Bratschen (geteilt) ziemlich stark begleiten." Die beste Lösung scheint mir hier Baußnern gegeben zu haben (nur die stete Hinzufügung

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Harfenakkorden gefällt mir nicht): er gibt von Takt 16 an den Vortrag immer den ersten und zweiten Violinen in Oktaven und stellt ihnen als Antwort immer eine Flöte und eine Oboe in Oktaven gegenüber; Klarinetten und Fagotte sowie Bratschen und Violoncelli im Pizzicato begleiten. Was dann aber Baußnern von Takt 37 an macht, scheint mir weniger gut zu sein, als die weit einfachere Mottlsche Fassung. Liszt läßt von Takt 37 an die Holzbläser mit den jetzt in Oktaven gehenden Violinen alternieren. Hoffbauer bleibt bei seiner eintönigen Flöte.

Die dem Takt 45 folgenden Takte, deren Instrumentation ziemlich eindeutig gegeben ist, weisen keine bemerkenswerten Unterschiede auf. Sehr überflüssig finde ich es, daß Baußnern hier das Abul-Hassan-Motiv hineinkontrapunktiert (zwei gestopfte D-Trompeten unisono!) in folgender Weise (die Füllstimmen lasse ich weg):

No. 12.



Die chromatisch abwärtssteigende Linie von Takt 49 an, die Mottl und Liszt den Posaunen geben, vertraut Baußnern dem Unisono des Streichorchesters an, was mir stilvoller zu sein scheint. Bei Hoffbauer, der kontrastlos das ganze Orchester musizieren läßt, hebt sich die Linie in Violoncellen und Kontrabässen nebst Fagotten kaum ab. Auch das nachfolgende Motiv der diensteifrig herbeieilenden Diener zeigt, wie wenig sich Hoffbauer auf Instrumentationskünste versteht: er legt es erst in die Violinen, dann (Takt 57) gar solo in zwei Flöten ohne jede Begleitung. In den Violinen hat es zwar auch Baußnern, aber (und dies bedeutet einen gewaltigen Unterschied) eine Oktave tiefer auf der G-Saite und verstärkt von tiefen Klarinetten und den Fagotten. Witziger hat es Liszt gemacht, der Bratschen und Violoncelli, verstärkt durch Fagotte, nimmt und dann (Takt 58) zu Oboen[1]) übergeht; ihm kommt Mottl am nächsten, der entschieden hier am witzigsten war: er nimmt nur zwei Fagotte und läßt Bratschen und Celli pizzicato leicht begleiten; dann geht er im Takt 57 zu einer der Lisztschen ziemlich entsprechenden Fassung über. Über das
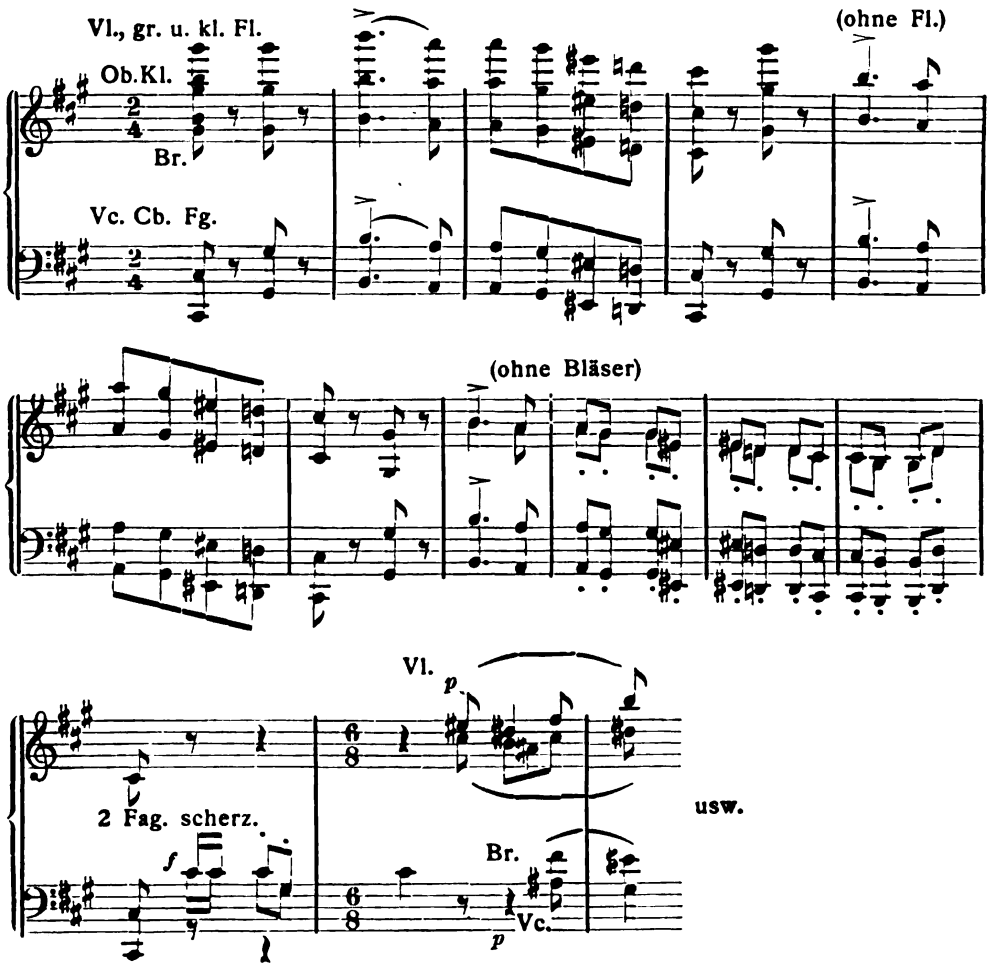
[1]) Dies ist eine Reminiszenz an Cornelius' eigene Instrumentierung der entsprechenden Stelle in der Oper (Originalpartitur Seite 144).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Folgende ist nicht mehr sehr viel zu bemerken; Baußnern verwendet von Takt 65 an wieder das Barbiermotiv, diesmal in den Hörnern, in ähnlicher Weise wie vorher als Kontrapunkt gegen die Bässe.

Mit dem Eintritt des $^2/_4$-Takts ist der von uns früher abgegrenzte, 88 Takte umfassende Abschnitt zu Ende. Das Unisono des Barbiermotivs im $^2/_4$-Takt (Mottl Seite 39) geben alle Bearbeiter mit Ausnahme Liszts mit Posaunen (Hoffbauer: ohne diese Klangfarbe durch Streicher zu mildern!), und nun folgen (Mottl Seite 50) fünf Takte, die das Barbiermotiv wie in höhnischer Verkleinerung und Nachahmung bringen, ein allerliebster Einfall des Komponisten, der wiederum nicht die Billigung Liszts findet. Liszt leistet sich statt dessen folgenden, völlig nichtssagenden Übergang, der wiederum einen feinen Reiz der Ouvertüre zerstört (die ersten drei Takte nur entsprechen noch der Corneliusschen Fassung):

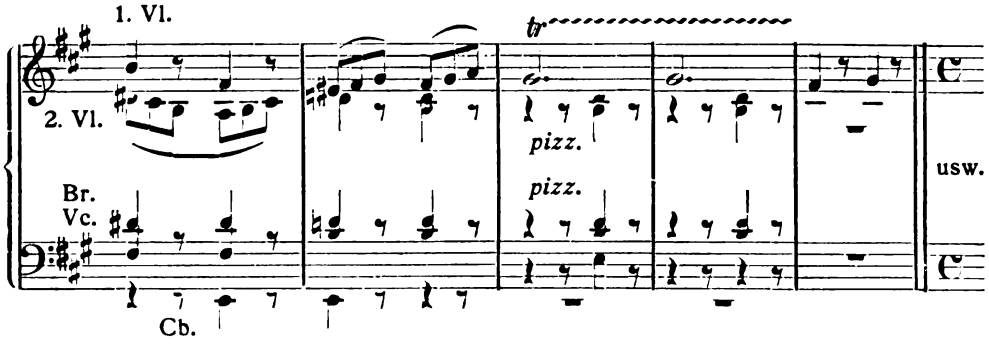
No. 13.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bei dem nachfolgenden Übergang ($^6/_8$) zu der im $^4/_4$-Takt auftretenden Liebesmelodie benutzt Mottl (Seite 40—43) Bläser und Streicher alternierend, Baußnern hauptsächlich die Bläser, Hoffbauer und Liszt überwiegend die Streicher. Liszt erlaubt sich auch hier eigenmächtige Abweichungen; so ersetzt er wieder im sechsten Takt des $^6/_8$-Taktes das Originalmotiv durch das im vorigen Beispiel bereits enthaltene Fagottmotiv, desgleichen im elften Takte, wo er es ins Horn legt. Am schlimmsten ist aber hier wiederum ein neuer Übergang, mit dem er Cornelius zu verbessern glaubt. Statt des letzten $^6/_8$-Taktes (Mottl S. 43) schiebt Liszt die folgenden fünf überflüssigen Takte ein:

No. 14.



Nun aber beginnt das Reich der schlimmsten Willkürlichkeiten Liszts. Betrachten wir zunächst die bei Mottl (Seite 43—52) über 29 Takte ($^4/_4$ und $^5/_4$ abwechselnd) sich erstreckende wundervolle Liebesmelodie, der Cornelius bei der Umarbeitung der Oper (die vorhandene Fassung hat die Melodie noch nicht) folgende Worte unterzulegen gedachte:

Rose, dein selig Wort
Laß in der Brust uns glühn!
Rose, sollst ewig fort
In Wonn' und Schmerzen blühn!
Eden, von deiner Pracht
Blieb uns ein Abglanz noch!
Eden, uns blieb deine Rose,
Die Liebe doch!
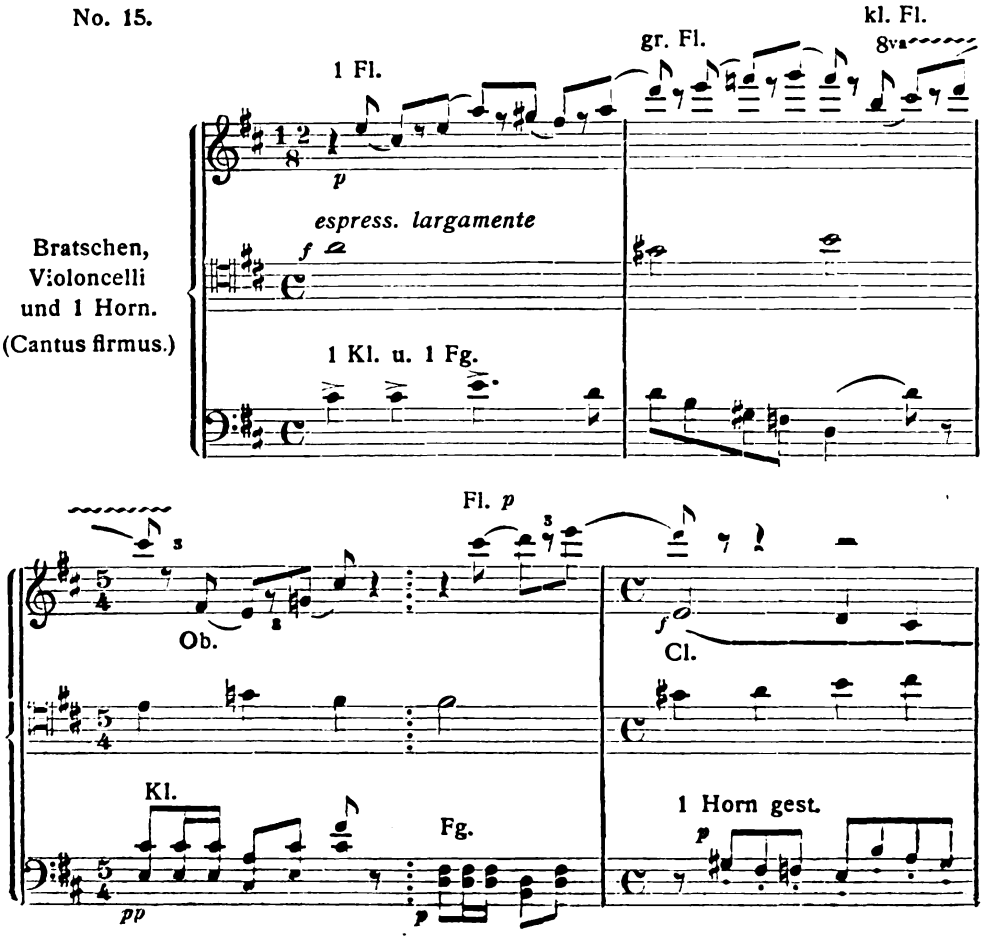
Mottl beginnt diese Melodie in den durch ein Horn verstärkten Violoncellen und begleitet sie sehr diskret mit Klarinetten, Fagotten, Violinen, Kontrabässen und Harfe. Später läßt er die Melodie in die durch eine Klarinette etwas zarter gemachte Trompete übergehen, die zeitweise auch von anderen Holzbläsern verstärkt wird. Schließlich über-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

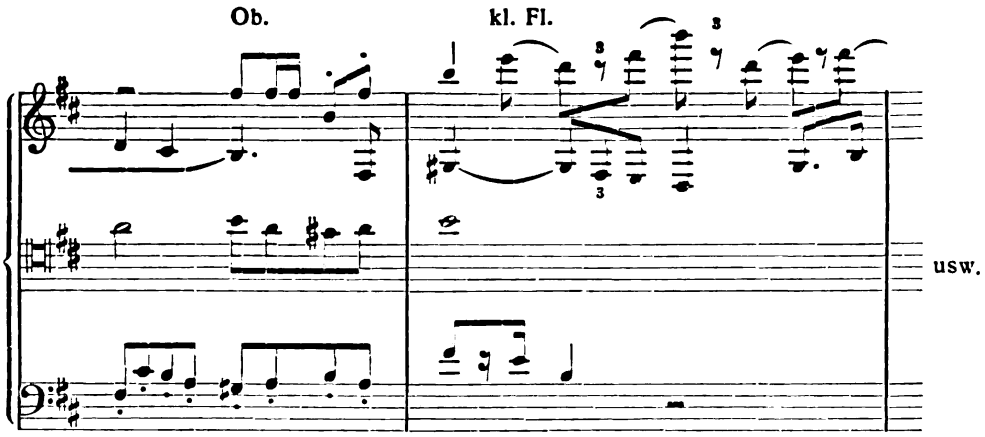
nehmen auch die Violinen die Melodie. Hoffbauer fängt mit Klarinette solo an, verstärkt sie später in der höheren Oktave durch eine Flöte und geht dann zu den Violinen und Holzbläsern über. Er beweist auch hier sein geringes Verständnis für Orchesterfarben, namentlich dadurch, daß er die letzten vier Takte einer Tenorposaune solo (!) übergibt (Mottl hat die sehr zarte Kantilene den Violoncellen, einem Horn und einem Fagott unisono überantwortet).

Baußnern verfährt gemäß seinem Grundsatz, die kontrapunktischen Möglichkeiten zeigen zu wollen, hier sehr frei und wird vor allem an dieser Stelle deswegen stillos, weil er die herrliche Kantilene gar nicht zur Entwickelung kommen läßt, sondern sie gleich bei ihrem ersten Auftreten durch allerhand Kunststücke erstickt. Da ja die gedruckte Partitur vorliegt, kann ich von genauen Particella-Wiedergaben absehen und will mich darauf beschränken, unter Weglassung der Füllstimmen (der Baß ist ähnlich wie bei Mottl) Baußnerns Kontrapunktkünste hier durch Andeutung der hinzugefügten Themen darzustellen:

No. 15.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



In dieser Art kontrapunktiert Baußnern weiter; auch hier fügt er den von Cornelius gar nicht in die Ouvertüre einbezogenen Barbiergesang „Laß dir zu Füßen“ hinzu (wie schon früher in Beispiel No. 11).

Viel schlimmer noch sind Liszts Eigenmächtigkeiten, da sie den Gang der wunderbaren Corneliusschen Melodie entstellen und in die Struktur eingreifen. Zur Orientierung seien hier, soweit Liszt nicht völlig von Cornelius abweicht, lediglich die Melodie und die Baßlinie Liszts wiedergegeben[1]).

Schon der Vergleich der Taktanzahl überrascht: den 29 Takten der übrigen Bearbeiter stehen nicht weniger als 47 Takte Liszts gegenüber. Liszt, der die Melodie hier fast durchweg von den ersten Violinen führen läßt (Verstärkung erst durch ein Horn, später durch eine Trompete), hat den charakteristischen Taktwechsel durch die banale Einförmigkeit ersetzt (seine Takte 3 und 4, späterhin wieder 9 und 10, sowie 21 und 22 entsprechen je einem $^{5}/_{4}$-Takt bei Cornelius). Die Baßfigur in Takt 7 und 8 und ähnlich in Takt 26 und 27 ist ebenfalls von Liszt; diese unnötigen Eingriffe bedeuten aber nichts gegenüber dem Gewaltakt, der von Takt 12 an vorgenommen wird: man vergleiche einmal das phrasenhafte, lange Einschiebsel Liszts mit Cornelius' natürlich fließendem kurzen Übergang. Erst von Takt 20 an kommt der arme Cornelius wieder in Lisztscher Umgestaltung auf ein paar Takte zu Wort (die Häufung von Doppelschlägen bei Liszt wird auf die Dauer geradezu unangenehm), aber von Takt 30 an wird alles, Melodie und Baßführung, vollständig umgestürzt zugunsten einer phrasenhaften Überleitung, die von Takt 40 an wirklich so dürftig ist, daß man kaum mehr an Liszt als Autor glauben kann. Erst beim Eintritt

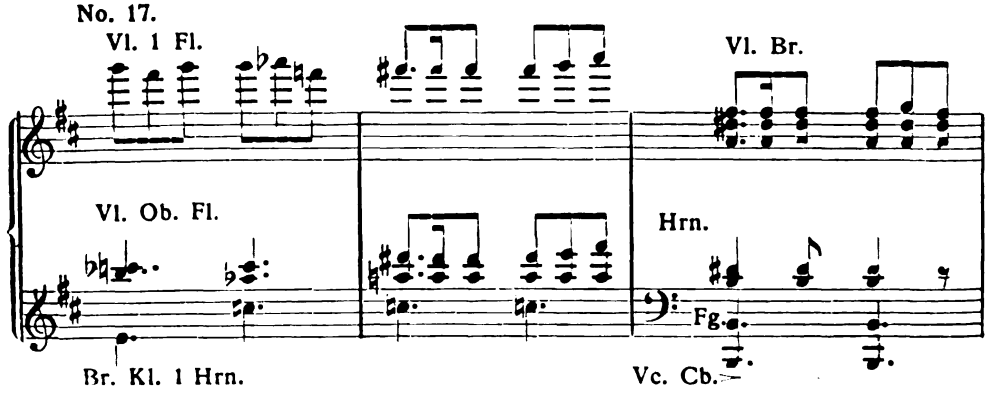
[1]) Siehe unter den Musikbeilagen dieses Heftes: Musikbeilage b (Notenbeispiel No. 16).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

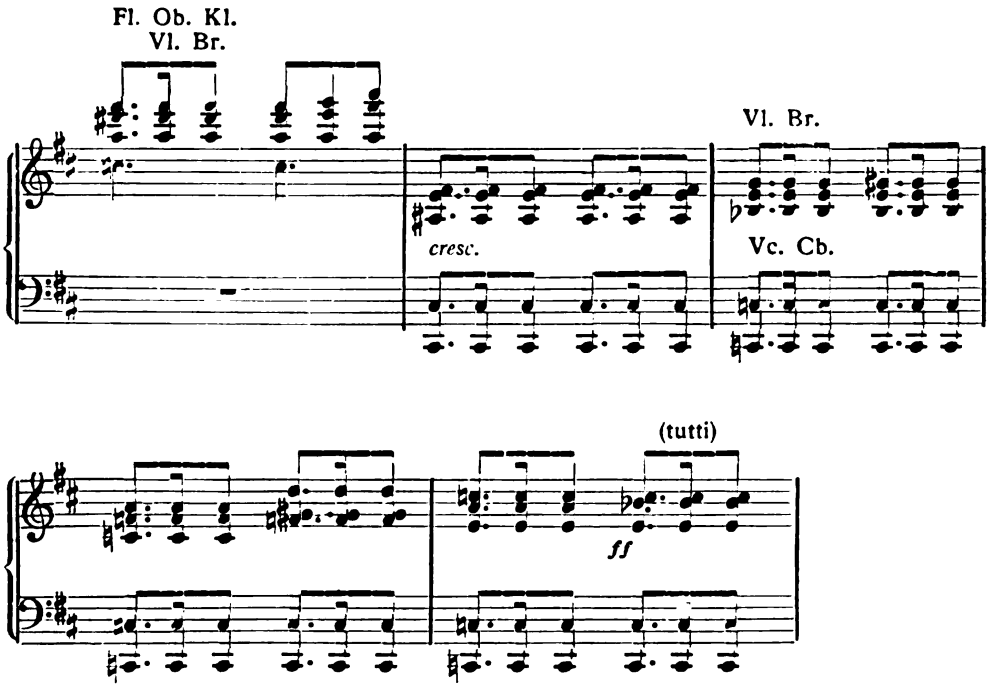
des $^5/_8$-Taktes darf Cornelius wieder ein wenig beisteuern, nachdem Liszt lange genug sein eigenes Licht hat leuchten lassen. Die meisten Eingriffe Mottls und Levis in Cornelius' Partitur sind wenigstens vom dramatischen Standpunkte aus meist gerechtfertigt; welche musikalischen Gründe aber ein Meister wie Liszt haben konnte, das Werk seines Jüngers derart zu entstellen, bleibt völlig unerfindlich. Es wäre ein wahres Unglück für Cornelius geworden, wenn seine herrliche Ouvertüre in dieser Gestalt Verbreitung gefunden hätte, und nur eine Tatsache kann mit Liszts Verfahren versöhnen: daß er nämlich zwanzig Jahre, bevor er die Bearbeitung verübte, so mutvoll für den „Barbier" in Weimar eingetreten ist.

Von dem folgenden Abschnitt, der Durchführungscharakter trägt (Mottl Seite 52, $^6/_8$-Takt), wollen wir zunächst den Teil betrachten, der bis zum Wiedereintritt des Kanonthemas auf der Dominante von D-dur reicht (Mottl Seite 60, Takt 4). Die Corneliussche Fassung dieses Abschnittes ist übereinstimmend aus Hoffbauers und Baußnerns Bearbeitungen zu ersehen; Mottl hat diese ursprüngliche Fassung ziemlich glücklich gekürzt, Liszt sie wieder sehr unglücklich erweitert. Wir müssen deshalb zunächst Liszts Bearbeitung hier ausscheiden und uns das Verhältnis Mottls zu den beiden übrigen Instrumentatoren klarmachen. Die ersten 24 Takte Mottls (bis Seite 57, Takt 4) stimmen mit Hoffbauer melodisch und kontrapunktisch so ziemlich überein. In der Instrumentation ist Hoffbauer hier nicht ganz so ungeschickt wie sonst, steht aber in der Holzbläserbehandlung weit insbesondere hinter Mottl zurück. Baußnerns Bearbeitung dieser Stelle weicht in der Instrumentation zwar ziemlich erheblich von Hoffbauer und Mottl ab, bringt aber sehr feine Klangwirkungen, die in ihrer Durchsichtigkeit Mottl näher als Hoffbauer stehen. Mottl überspringt sieben Takte von Cornelius, indem er den Seite 57, Takt 4 befindlichen Takt etwas ändert und direkt nach F-dur überleitet, während Cornelius einen kleinen, wenig wirksamen Umweg macht. Ich gebe hier den soeben genannten Takt und das Folgende nach Hoffbauers Fassung:

No. 17.
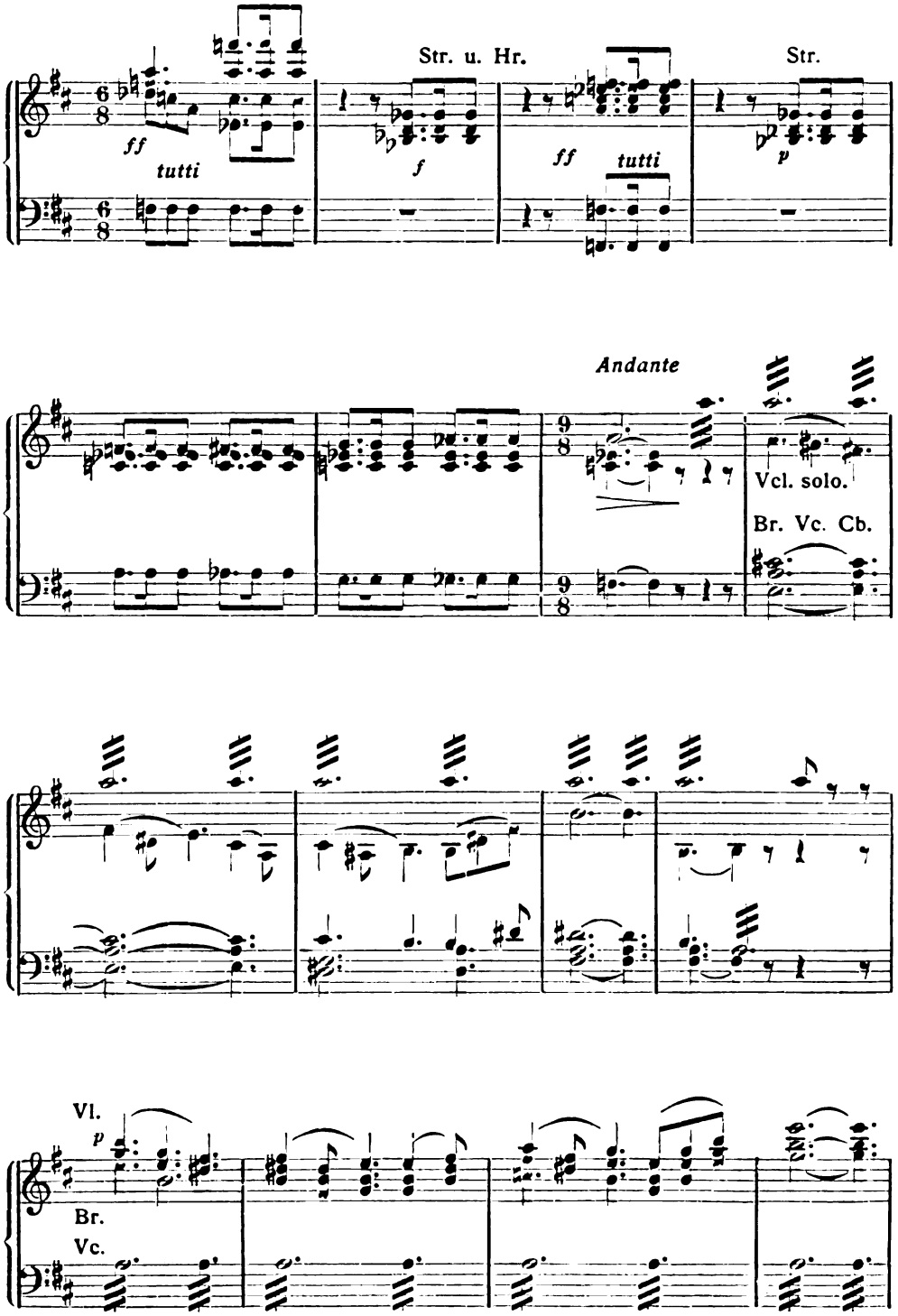


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



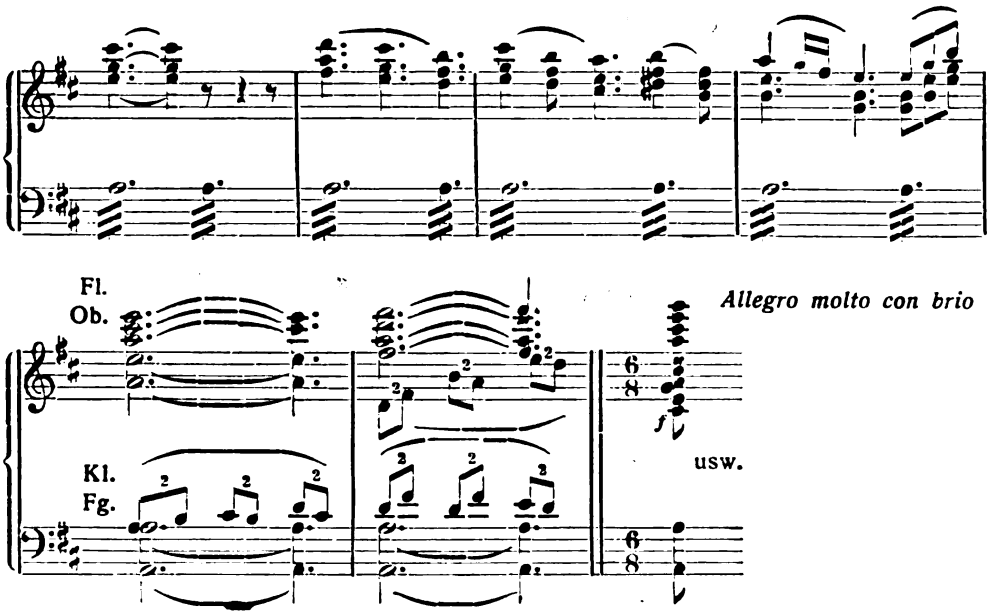
Die Instrumentation dieser acht Takte bei Baußnern ist in der ersten Hälfte erheblich moderner und klangvoller, in der zweiten Hälfte gleich der Hoffbauers (Streichquartett, Übergang zum Tutti), von kleinen Abweichungen, die den Orchesterpraktiker verraten, abgesehen. Die nächsten acht Takte sind bei den drei Instrumentatoren in der Linie übereinstimmend. Hoffbauer zeigt hier wieder durch maßlosen Gebrauch des Tutti, wie wenig er sich reale Klangwirkungen vorstellen kann; Mottl und Baußnern instrumentieren zwar von einander abweichend, aber beide zweckentsprechend und im Gesamteffekt nicht allzu verschieden. Manches ist eben so eindeutig in bestimmten Orchesterfarben gedacht, daß jeder Instrumentator, der Sinn für latente Instrumentation hat, solche Effekte aus der Klavierskizze heraushören muß. Von Seite 59, Takt 2 an weicht Mottl für sechs Takte völlig von Cornelius ab. Dieser aus den Corneliusschen Motiven entwickelte Übergang ist freie Erfindung Mottls. Selbst wenn man diesen Übergang als etwas allzu jäh empfinden sollte, so hat er doch eines vor dem 21 Takte langen Originalübergang voraus: er wahrt die motivische Einheit, während Cornelius ganz überflüssig noch ein Andante mit dem Thema „Komm, deine Blumen zu begießen" einschiebt, wie aus der folgenden nach Hoffbauer verfertigten Skizze ersichtlich ist. Sie beginnt mit dem Takte, der mit Mottl Seite 59, Takt 2 identisch ist, und endigt mit dem bei Mottl Seite 60, Takt 4 eintretenden Dominantakkord:

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 18.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Baußnerns Instrumentierung ist klanglich viel schöner und in der Anordnung nicht sehr verschieden von der Hoffbauers in diesem Abschnitt. Die Melodie des Andante läßt er von je einem Pult Bratschen und Violoncelle spielen, dann geht er zu Holzbläsern über (Takt 13 des vorigen Beispiels), die mit drei Soloviolinen abwechseln (natürlich viel besser als die Hoffbauersche Hochführung der Bratschen). Das Partiturbild der letzten beiden Takte, die Hoffbauer wieder ganz unmöglich instrumentiert hat, ist bei Baußnern so gestaltet, daß der nicht sehr geschickte Corneliussche Übergang einigermaßen erträglich wirkt.
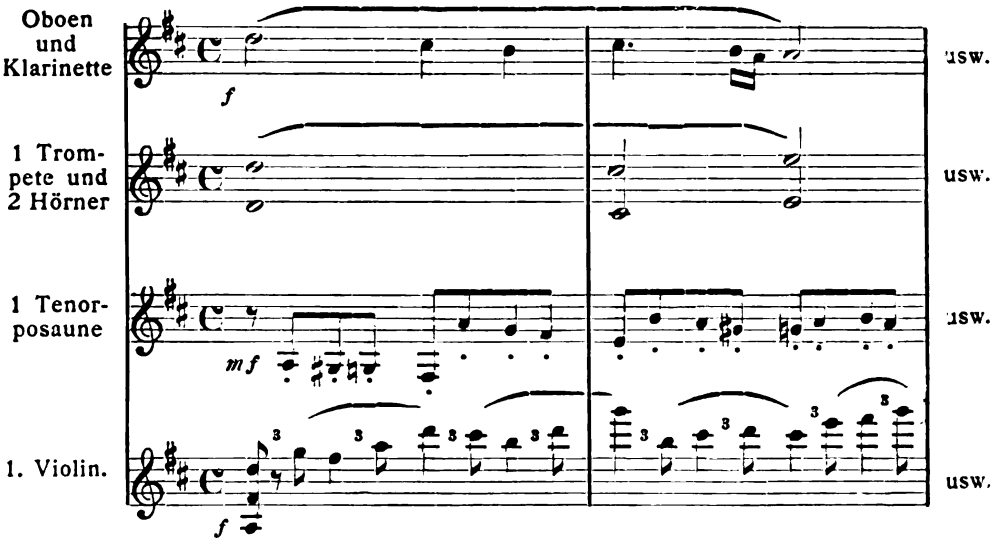
Sehen wir uns nun an, was Liszt von dem Eintritt des $^{6}/_{8}$-Takts (Mottl Seite 52) bis zu dem Punkte, den Hoffbauer und Baußnern „Allegro molto con brio“ überschreiben, Mottl (Seite 60, Takt 4) und Liszt aber unbezeichnet lassen, getan hat. Die ersten 17 Takte (bis zum Schluß der Seite 55 bei Mottl) korrespondieren ungefähr mit der Instrumentation Mottls, wenn wir von kleinen Abweichungen absehen wollen (eigenmächtig ändert Liszt nur einmal, im dritten Takte, die Melodie, ganz ohne Not). Dann aber wird es sehr schlimm: der arme Cornelius wird von seinem Meister völlig enteignet, und wir hören 55 Takte lang nur noch eine Lisztsche Phantasie über Corneliussche Themen, bis dann an der schon öfter erwähnten Stelle (Mottl Seite 60, Takt 4) Cornelius selbst wieder das Wort erhält. Die Lisztsche Einschiebung (ich skizziere nur die Hauptlinien, gebe also keine vollständige Particella) ist aus der Beilage ersichtlich[1]):

[1]) Siehe unter den Musikbeilagen dieses Heftes: Musikbeilage c (Notenbeispiel No. 19).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Über die 18 Übergangstakte, die in gleicher Weise schon vorher da waren, ist nichts zu sagen; Mottl und Baußnern instrumentieren sie in gleicher Weise wie früher, ebenso Hoffbauer, der die letzten vier Takte, die alle übrigen Bearbeiter dem Streichquartett zuweisen, den Trompeten und Posaunen solo (!) gibt. Liszt hat diesen letzten Übergang gestrichen und statt dessen einen aus dem Kanonmotiv entwickelten Takt eingefügt, die einzige Änderung Liszts, die man zur Not gutheißen könnte. Nun kommt in der Haupttonart D-dur (Mottl Seite 63, Takt 4) wieder die Liebesmelodie, diesmal kontrapunktiert von dem Kanonmotiv, und zwar im doppelten Kontrapunkt (bei Mottl erst Gesangsthema in den Geigen, Kanonthema in den Holzbläsern, dann von Seite 67, Takt 3 an ersteres in den Holzbläsern und Trompete, letzteres in Bratschen und Violoncellen). Hoffbauer macht es wieder recht schlecht: er legt die Gesangsmelodie zunächst in die Violoncelle und Hörner und läßt die Violinen und Holzbläser kontrapunktieren, dann gibt er das Gesangsthema den Trompeten und Posaunen, gegen die das Streichquartett kontrapunktiert. Baußnern bringt das Kunststück fertig, gleich vier Themen mit einander zu verbinden, was zwar sehr lustig auf dem Papier aussieht, aber in Wirklichkeit kaum von besonderer Wirkung sein dürfte. Hier seien unter Weglassung der Füllstimmen nur die ersten beiden Takte gegeben, denen noch weitere, unter Hinzuziehung des Barbierthemas kombinierte folgen

No. 20.



Beim zweiten Male hat Baußnern die Gesangsmelodie in den ersten Violinen, der großen und der kleinen Flöte und einer Trompete, den Kontrapunkt in den Hörnern, und dazu bringt er in den Oboen und Klarinetten das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vergrößerte Barbierthema, in der ersten Posaune das Barbierthema und in den Fagotten eine thematische Andeutung des Barbiergesangs, — etwas viel auf einmal. Was Liszt hier macht, läßt sich schwer mit Worten beschreiben. Es genüge, zu sagen, daß er ziemlich frei mit Cornelius' Melodie umspringt und dann plötzlich einen sehr, sehr schlechten eigenen Schluß der Ouvertüre anhängt, der seinen Missetaten wahrlich die Krone aufsetzt. Ich gebe hier eine Skizze dessen, was Liszt schrieb.[1]) (Man vergleiche damit Mottl Seite 63 von Takt 3 an, der von Liszt hinzugesetzte Auftakt folgt hier mit.) Man glaubt wirklich, am Schluß habe er den „Barbier von Bagdad“ verwechselt mit dem — „Barbier von Sevilla“; immerhin steht Rossini's lebensprühende Musik hoch über diesen Phrasen.

Werfen wir noch einen Blick auf die Schlüsse der drei anderen Bearbeitungen. Vom „con fuoco“ (Mottl Seite 71) an schlägt Mottl einen Strich vor, der bis zum „a tempo“ (Seite 78) reicht und somit einen sehr raschen Abschluß bringen würde. Doch läßt Mottl selbst in den von ihm geleisteten „Barbier“-Aufführungen diesen Strich neuerdings unbeachtet. Innerhalb des „con fuoco“-Abschnittes hat sich Mottl zwei recht praktische Kürzungen gestattet, indem er die nochmalige Einführung des verkürzten Barbierthemas streicht. Es ist ja nicht zu leugnen, daß die eigentliche thematische Arbeit hier wie in der „Cid“-Ouvertüre von Cornelius nicht gerade sehr organisch ausgefallen ist, und daß mehr ein Nebeneinanderstellen der Themen als eine eigentliche Entwickelung stattfindet. Die Musiker des Lisztkreises pflegten ja überhaupt zum großen Teil mehr aus poetischen als aus rein musikalischen Intentionen heraus zu schaffen. Die Änderung, die Mottl vornimmt, setzt auf Seite 74, Takt 5 ein. Mottl setzt hier „h“ statt des Corneliusschen „b“ in der Baßfigur und geht nach E statt nach Es. Ich zeige hier in der Skizze, wie die Stelle bei Hoffbauer lautet[2]).

Baußnern schließt sich dem Original an, verändert jedoch gleich Mottl sinngemäß die etwas ungeschickte Einteilung der Takte beim zweimaligen Wiedereintritt der Gesangsphrase, indem er dabei der Mottlschen Phrasierung folgt. Baußnern instrumentiert diese Stelle, an der er ebenfalls zurückhalten läßt, merkwürdigerweise ohne Harfe (bei Mottl Harfe), jedoch sehr klangvoll; besonders schön ist die Verlegung der Phrase in die Holzbläser bei der Wiederholung. Auch sonst zeigt sich hier wieder der routinierte Musiker gegenüber dem unpraktischen Hoffbauer. Über die Abschlußtakte („Vergiß den Barbier nicht“) ist wenig mehr zu sagen:

[1]) Siehe unter den Musikbeilagen dieses Heftes: Musikbeilage d (Notenbeispiel No. 21).
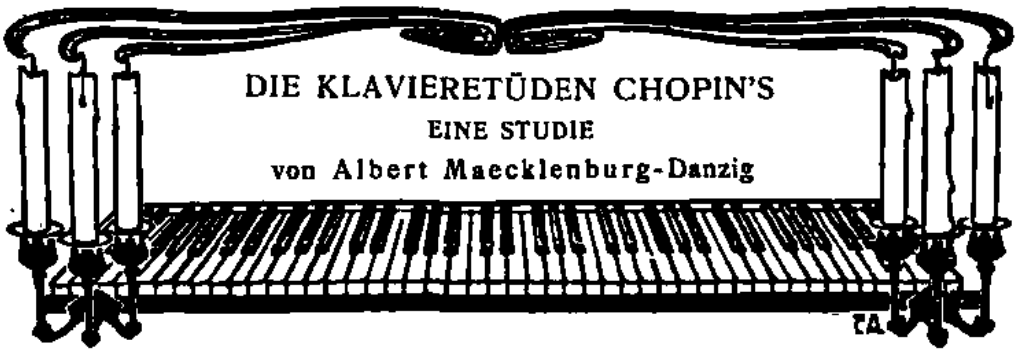
[2]) Siehe unter den Musikbeilagen dieses Heftes: Musikbeilage e (Notenbeispiel No. 22).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hoffbauer gibt die erste Mahnung zwei Trompeten (solo ohne irgend eine Stütze!), Mottl zwei Trompeten und zwei Posaunen, Baußnern zwei Trompeten und vier Hörnern. Hoffbauer läßt die Violinfigur erst auf dem Dominantakkord einsetzen, Mottl und Baußnern schon zwei bzw. einen Takt früher, um so eine Verbindung zu schaffen. Mottl erweitert den Dominantakkord auf vier Takte (bei Hoffbauer und Baußnern nur einen Takt), was einen breiteren Abschluß ergibt. Die zweite Mahnung: „Vergiß den Barbier nicht" haben Hoffbauer und Baußnern im Tutti, Mottl in Trompeten, Posaunen, Pauken und Hörnern.

So sind wir denn am Ziel unserer Studie angelangt. Wenn ich hier nun meine subjektive Meinung über den Wert der vier Bearbeitungen aussprechen darf, so möchte ich sagen: Praktisch unbrauchbar, aber als Dokument der Corneliusschen Intentionen historisch wertvoll ist die Hoffbauersche Instrumentierung, nur Kuriositätswert besitzt ebenfalls die Lisztsche Bearbeitung, die als Beleg dafür dienen mag, wie verschieden die Lisztsche Geisteswelt von der Corneliusschen letzten Endes doch war; ein interessantes Kunststück, von einem ausgezeichneten, alle Mittel beherrschenden Musiker verfaßt, ist die Baußnernsche Bearbeitung; praktisch die Corneliusschen Intentionen am meisten verwirklichend ist die Mottlsche Instrumentation. Was Mottl hier und da etwas eigenmächtig geändert hat, läßt sich immerhin im Interesse des Werkes selbst musikalisch rechtfertigen, obwohl manches nicht unumgänglich notwendig gewesen wäre. Daß Mottl vorwiegend mit Berlioz'schen Orchesterfarben gemalt hat, entspricht völlig den Intentionen des Autors, da Cornelius selbst sich wiederholt brieflich äußerte, sein „Barbier" sei ohne den „Benvenuto Cellini" nicht denkbar. So dürfen wir es also ruhig bei der Mottlschen Bearbeitung der D-dur Ouvertüre bewenden lassen, wie man auch sonst über die Mottlsche Bearbeitung der Oper selbst denken mag. Oder will uns jemand eine fünfte Instrumentation schenken? „Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp?!"

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE KLAVIERETÜDEN CHOPIN'S

EINE STUDIE

von Albert Maecklenburg-Danzig

Schluß

Die Etüde op. 25 No. 1 zeigt mehr ein Angesicht, aus dem die Furchen des Grams verschwunden sind; es walten in ihr vorzugsweise liebliche Reflexe vor. Es ist ein Idyll voll heiteren Friedens und voll von leuchtender Farbenpracht; in ihm lacht die Sonne stillen Glücks über polnischem Gelände, das friedlich und still daliegt. Nur in der Ferne zieht ein Gewitter vorbei. Die poetischeste Erklärung gibt Chopin selbst: „Denke dir einen kleinen Hirten, der beim Herannahen eines Sturms Zuflucht in einer friedlichen Grotte sucht. In der Entfernung rauscht Wind und Regen, während der Hirt ruhig eine Melodie auf seiner Flöte spielt". Schumann ist in seiner bekannten Rezension von dieser Etüde geradezu hingerissen; er nennt sie ein „Gedicht" und sagt: „Nach der Etüde wird's einem, wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halb wach, noch einmal erhaschen möchte". Zu einer lieblichen, in höchst einfachen Intervallen (meist ganzen und halben Tönen) fortschreitenden Oberstimme, die das Tönen einer ländlichen Schalmei symbolisiert, rauschen in gleichmäßigen Legatissimo-Arpeggien die Mittelstimme und die Baßstimme dahin, zunächst in höchst einfachen, fundamentalen Modulationen, um die Harmonie anzudeuten, in der Kunst und Natur, der in seiner Einfachheit rührende Gesang des Hirten auf seiner Flöte und die ihn umgebende ländliche Stille miteinander stehen; es wechselt nur der As-dur Akkord mit seinem Septimenakkord Takt 4, bei dem noch in der Triolen-Sechszehntelfigur des Basses das as der Tonika aus dem vorigen Akkord in jedem ersten Sechszehntel jeden Viertels beibehalten wird, um das Einheitliche der friedlichen Stimmung, das Bleiben im Rahmen des Idylls zu bezeichnen. Die Modulation geht einfach Takt 6 nach der Unterdominante Des-dur, um sodann über f-moll mit Hilfe des Septimenakkordes von Es-dur (Takt 8b) und des Septimenakkordes von As-dur (Takt 9) wieder zum Hauptthema und zu den ebenmäßigen As-dur Arpeggien zurückzukehren. Das wiederholte Hauptthema wendet sich in Takt 15 nach C-dur, um dann im Zusammenklang mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einer lieblichen Cellostimme[1]) über f-moll (19b) wieder in As-dur (21) einzumünden. Um das im Hintergrunde des Theokrit'schen Gemäldes aufgehende Gewitter zu illustrieren, beginnen jetzt aufgeregtere, stürmischere Partieen, die schon in Takt 23 ihren Anfang nehmen und in Takt 31—37 ihren Gipfelpunkt erreichen. Das beginnende Grollen ist in Takt 23 durch den verminderten Septimenakkord:
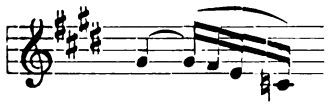


angedeutet, das c aus dem friedlichen C-dur (23 a) ist beibehalten, weil die friedliche Ruhe ihr inneres Gleichgewicht noch nicht so bald aufgeben will, wie denn auch Takt 24a noch für einen Moment das idyllische C-dur erscheint. Das momentane Aufblitzen des Unwetters geht vorüber, und bald atmet, von Takt 37 an, das Tongemälde wieder seinen idyllischen, durch nichts gestörten Frieden. Die As-dur Arpeggien gewinnen die Oberhand und klingen im leggierissimo und pianissimo aus; es ist ein höchst bezeichnendes Zurücksinken auf die Tonika-Arpeggien, um die Rückkehr zum idyllischen Grundcharakter, zu der elementaren, versöhnenden Grundstimmung zum Ausdruck zu bringen. Von ferne erklingt noch die Hirtenflöte wie ein wehmütiger Abschiedsgruß. (Siehe den Triller in der linken Hand!)

Als ein Idyll herrlichster Schönheit stellt sich auch op. 10 No. 3 (Lento ma non troppo, E-dur) dar. Diese Etüde trägt mit der eben besprochenen unverkennbar verwandtschaftliche Züge; nur daß der Mittelsatz (Takt 30—54) in op. 10 No. 3 einen viel aufgeregteren Charakter trägt, eine bedeutend gewaltigere Steigerung zeigt als die As-dur Etüde. Diese Steigerung und Potenzierung der erregten Stimmung ist durch eine kompositorisch äußerst geschickte Verwendung des verminderten Septimenakkordes bewirkt, der in blitzschnell wechselnden Akkordreihen auftritt (Takt 38, 39, 40, 41, 46, 47, 48—52) und dadurch ebenso neue, wie höchst charakteristische Klangeffekte erzielt. Wagner und Liszt haben oft nach diesem Modell gearbeitet, um ähnliche Steigerungen des Gefühls bis zur flammendsten Ekstase darzustellen. Die Schönheit der ruhigen Melodie und ihrer Schattierungen im ersten Teil ist unbeschreiblich; Rubinstein ruft begeistert aus: „Wie müßte ein Programm beschaffen sein, um diese Etüde erklären zu können!“ Selbst Chopin gesteht seinem Schüler Guttmann, er habe niemals im Leben wieder eine so schöne Melodie gefunden! Von wunderbarer Wirkung ist die steigernde Fortführung der zweimal in ihrem Vordersatz auftretenden Melodie Takt 1—5 und 9—13, indem zur Poten-

[1]) Eine Spezialität von Chopin, jedoch auch schon von Thalberg in seinen Phantasieen reichlich zur Anwendung gebracht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zierung des Gefühls der erste Takt des Nachsatzes der Melodie (Takt 6) in Takt 14 (mit Verlegung der Oberstimme der Melodie von 6a in die höhere Terz in Takt 14a) benutzt wird, um darauf ebendasselbe Motiv von Takt 14 in Takt 15 in höherer Tonstufe, nämlich im Septimenakkord von cis-moll und in cis-moll, zu bringen; in Takt 17 im Quartsextakkord von E-dur (fortissimo) findet die Steigerung ihren Höhepunkt, woran sich dann ein in seinen ästhetischen Wirkungen ebenso wunderbarer Rückgang (Takt 17—21) anknüpft, der eine zarte und innige Abdämpfung der Stimmung in einer Reihe von Quartsextakkorden (18: Quartsextakkord von H-dur, von cis-moll 19: $\frac{6}{4}$ von gis-moll, A-dur 20: $\frac{6}{4}$ von E-dur) bringt, die gerade durch ihre eigentümliche Aufeinanderfolge und durch den Zusammenklang mit der fortsingenden Oberstimme (besonders in Takt 18 und 19) eine wonnesame, von einem innigsten idyllischen Friedegefühl gesättigte Seelenstimmung im Hörer auslösen. Die Überleitung zum Anfangsthema von Takt 54—62 gehört mit zu dem Schönsten und Interessantesten, was überhaupt für Klavier geschrieben worden ist. In lieblichen Klängen verhallt die Hirtenflöte über die Fluren hin (man beachte das lang ausgedehnte gis des Motivs:
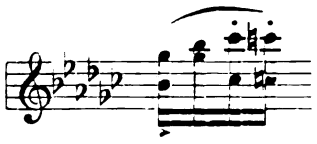


im drittletzten und vorletzten Takt), die wieder, nachdem das Ungewittter mit den zuckenden Blitzen vorbeigezogen, in sattem Frieden träumend daliegen.
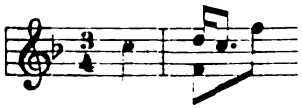
Reichen die Wurzeln des Chopin-Stils bis in den Untergrund des polnischen Volkswesens hinein, sodaß seine meisten Blüten und Früchte als Inkarnationen der polnischen Sehnsucht und Träumerei, des polnischen „Zal" erscheinen, so dürfen wir doch auch nicht vergessen, daß die Chopin'sche Individualität auch französische Elemente von frühester Jugend an sich assimiliert hat und die gallische Eleganz und Grazie, Noblesse und Koketterie in sich trägt. Chopin war ein hochfeiner aristokratischer Salonmensch, der sowohl in Warschau als auch in Paris in den höchsten Kreisen der Aristokratie verkehrt und besonders die Frauenwelt durch seine vornehmen Manieren und die graziöse Liebenswürdigkeit seines Wesens bezaubert hat. Um nicht von der Überfülle seiner Gefühlswelt überwältigt und erstickt zu werden, suchte er vornehme Gesellschaften und wurde, indem er mit Leichtigkeit sich die höchsten Formen des französischen feinen Tons aneignete, ein Künstler in der Kunst, durch leichte und gefällige Causerie seinen tiefen Gefühlsinhalt vor profanen Blicken zu verhüllen und statt seiner oft nur die gangbaren Münzen fesselnder Pikanterie und herzenerobernder Flatterie auszugeben. Auch in den Etüden tritt diese gallisch-chevalereske Seite seines Charakters

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unverkennbar hervor. Op. 25, No. 2, 3, 9 atmen den französischen Geist leichtbeschwingter Grazie und tändelnder Koketterie; sie sind eine Konzession an die wie zerflatternde Wolken dahinschwebenden Salonempfindungen der damaligen leichtlebigen Pariser Gesellschaft. Die Empfindungen dieser Etüden spielen mehr an der Oberfläche, ohne in die Tiefe zu dringen. Wenn Schumann im Jahre 1837 von No. 2 schreibt, sie sei „so reizend, träumerisch und leise etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe", so scheint der gefühlstiefe Dichter der „Kinderszenen" etwas zu viel von seinem eigenen Gefühlsleben in die Etüde hineingelegt zu haben. Sie trägt entschieden einen ganz andersartigen Charakter; sie ist das „Porträt" der von Chopin geliebten Marie Wodzinska, die eine zwar graziöse, aber auch höchst kokette Persönlichkeit war. In ihren reizenden, feinmelodischen Triolenfiguren gleicht die f-moll Etüde No. 2 einer schönen Perlenkette, in der buntschillernde Bijouterieen als Merkzeichen graziöser Pikanterieen und blendender Bonmots in farbigem Lichte strahlen. Aus der bekannten Etüde Ges-dur op. 25 No. 9 spricht der schäumende Champagnerübermut, der sich bei aller sprudelnden Laune fern von rohen Ausbrüchen hält. Das graziöse Bild: D'Andrade als Don Juan, das Champagnerglas in der erhobenen Hand, sieht man unwillkürlich vor sich. Es ist eine feine romanische Lustigkeit, die, frei von plumpen Exzessen, aristokratischen Charakter bewahrt. Man darf daher auch die bis zum Fortissimo des Quartsextakkordes von Ges-dur fortgehende Steigerung in Takt 27—33 nicht allzu donnernd herausbringen, was den Grundcharakter des fein Graziösen verletzen müßte. Das Perlen des Champagners wird höchst fein und charakteristisch durch die Verbindung des Legato mit den zwei Sechszehnteloktaven im Staccato:
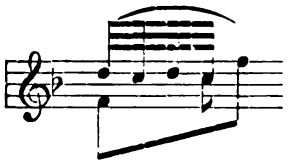


dargestellt. Die Etüde F-dur op. 25 No. 3 möchte man nach Schumannschem Muster als Blumenstück bezeichnen. Oder man fühlt sich wohl in einen Ballsaal versetzt, wo man aus dem verstohlenen Plätzchen einer Nische ein Kichern und Kosen, ein heimliches Flüstern und Raunen der Liebe vernimmt. Ein graziöses Neigen und Sichverbeugen geht durch die Paare. Hervorzuheben ist hier der feinsinnige, geniale Zug, das Anfangsthema Takt 1—8:


usw.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
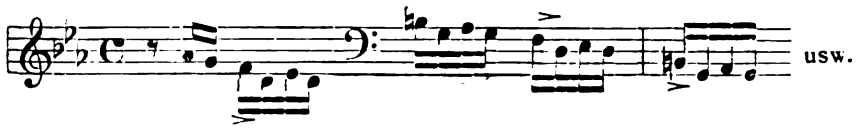
so in Takt 8—16 umzugestalten, daß aus obigem Motiv das folgende:



wird, also auf das erste Achtel vier 32stel kommen; auch tritt das c um ein 32stel später ein, so daß es einen schnelleren Anschluß an das f gewinnt. Die Pulse schlagen eben lebendiger, und die Stimme des Herzens spricht leidenschaftlicher.

Dieser elegische Chopin, der durch den zarten, wehmütigen Ton seiner Muse rührt, dieser idyllische Chopin, der von sanftem Mondlicht umflossene Märchenauen uns vor die Seele zu zaubern weiß, dieser fein aristokratische Chopin, der das Salonmäßig-Konventionelle in die Sphäre einer höheren Empfindsamkeit, einer gleichmäßigen und distinguierten Stimmung erhebt, in der die geheimen Zuckungen, die sein Inneres erregen, kaum nachzittern, — derselbe Chopin konnte auch leidenschaftlich aufflammen und eine dämonische Kraft entfalten, die man dem oft so weiblich erscheinenden Tondichter kaum zutraut. Auch einige Etüden zeigen diesen Geist stürmischer Aufgeregtheit, heimlicher Wut, stolzer Verzweiflung. Es gehören hierher die „Revolutionsetüde" op. 10 No. 12 und die mit dieser ihrem Stimmungsgehalt nach verwandten Etüden op. 25 No. 11 und No. 12. Hier wird Chopin nicht bloß mannhaft, heroisch, tragisch, hier wird er zum Dolmetscher der Gefühle, die seine Seele angesichts der Not und des Sturzes seines Vaterlandes durchstürmten, und die sich dabei doch nur als die Explosionen des „Zal" darstellen, das dem polnischen Charakter als integrierender Bestandteil innewohnt. Die Etüde c-moll op. 10 No. 12 ist in Stuttgart unter dem unmittelbaren Eindruck der Nachricht vom Falle Warschaus im Kampfe gegen die Russen (8. September 1831) entstanden. Sonst ist Chopin durchaus keine literarische Natur in dem Sinne, daß er zum Schaffen seiner Werke äußerer Anregungen durch Zeitereignisse usw. bedurft hätte. Dichterische Impulse, polnische, französische, berühren ihn ja nur an der Peripherie. Auch hier ist das erwähnte politische Ereignis, das so tief in die Geschicke seines Vaterlandes eingriff, nur der äußere Hebel, um die auf dem Grunde seiner musikalischen Seele aufgespeicherte Funkenkraft seines pulsierenden, erregten, nach Explosionen dürstenden Temperamentes in die Erscheinung treten zu lassen. Der Tondichter scheint vor innerer Wut zu beben; die linke Hand stürmt in gewaltsam drängenden Läufen einher; zunächst auf dem Septimenakkord zu c-moll:
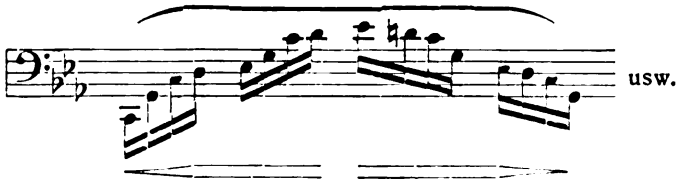
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
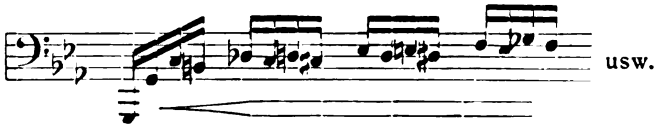


Es kocht und gärt:
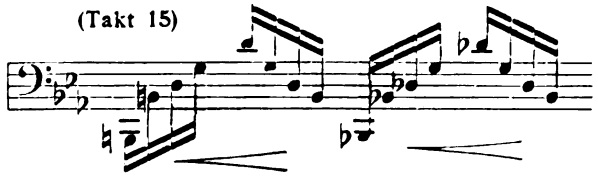


(cf. auch Takt 7 und 8). Ein Brausen und Wogen:
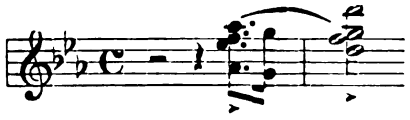


Ein Grollen (Takt 17):
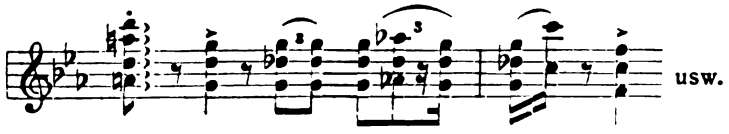


und Sichaufbäumen, z. B. auf dem c-moll Akkord, Takt 9, 10, 11, 12, cf. Takt 15 und 16:



links; dazu fährt die Rechte von Zeit zu Zeit in leidenschaftlichen Apostrophen einher. Die mächtigen Akkordschläge:
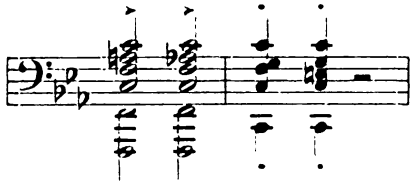


in Takt 2, 16, 40, 41, 42, 43, besonders Takt 55:
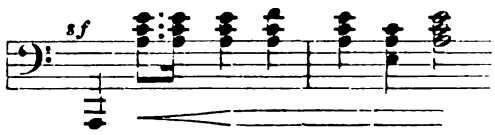


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

klingen wie Schreie heiserer Wut. Es scheint, als ob der Tondichter Fassung suche (Takt 29 und 30, gis-moll und dis-moll), als ob er sich in das unvermeidliche Schicksal demütig ergeben wolle (Takt 65—80); herrliche, beruhigende Modulationen: Ges-dur (65), Fes-dur (67), Es-dur (69), f-moll (76), C-dur (77a) erklingen, zuletzt siegt aber doch die Empörung (Takt 79, 80), um sich in einem wilden Fluche Luft zu machen (Takt 81 und 82):
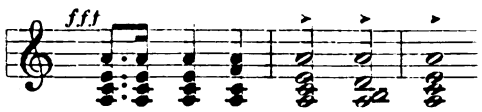


Im Ausdruck stimmt die Revolutionsetüde ganz zu dem Ausspruch Chopin's, daß er ein Revolutionär sei. Nun wohl, aber man merkt, ein sehr aristokratischer: er revolutioniert nicht gegen jene Regierung ewig bestehen bleibender Schönheitsgesetze, die für den wahren Künstler ewig bindende Kraft hat. Auch in vorliegender Etüde sind die Schönheitslinien in keiner Weise verletzt. Die moderne Empfindungs- und Gestaltungsweise des musikalischen Übermenschen liegt Chopin völlig fern. Er weiß genau, was die Natur der musikalischen Formen zu leisten vermag, wie weit ihre Dehnbarkeit geht; er überspannt, er übertreibt, er verzerrt und zerbricht nicht, wie es der Modernen beliebt, die die musikalischen Mittel so oft vergewaltigt.

Auch die Etüde op. 25 No. 11 (a-moll) bleibt immer noch Musik, obwohl der Sturm mit Titanengewalt daherbraust, gleichsam ein Gewitter des Jupiter tonans mit kolossaler Wucht einherfährt. Über einem ehernen, festgefügten Marschmotiv in der Linken, das uns wie ein wehmütig klagender Trauergesang anmutet:



das zuerst in a-moll, späterhin in e-moll erscheint, erheben sich in der Rechten die kühnsten, aus den verschiedensten Intervallen gebildeten, zeitweise auch in der Linken auftretenden Figurationen, die mit elementarem Getöse wie das Kampfgebraus der Lapithen und Zentauren hereinbrechen. Zuletzt, Takt 8, 7, 6, 5 (von unten), scheinen Himmel und Erde zusammenzustürzen, und aus dem allesverschlingenden Abgrund des Weltuntergangs ächzt, kreischt im Fortissimo noch einmal das Trauermarschmotiv auf:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Bäumt sich zum Schluß nicht noch in der blitzschnell daherfahrenden a-moll Tonleiter der Leviathan auf aus der Tiefe des Chaos? Man muß diese Etüde aufs genaueste studieren, mit Virtuosität selber spielen, etwa von Anton Rubinstein (wie der Verfasser) mehrmals spielen gehört haben, um ihren ästhetischen Gehalt ganz würdigen zu können.

Den gleichen Höhepunkt der physischen und psychischen Kraftentfaltung bildet Etüde op. 25 No. 12 (c-moll) mit ihrem überaus leidenschaftlichen Arpeggiengewoge in beiden Händen. Hie und da tauchen Anfänge einer melodischen Phrase hervor wie vereinzelte Lichter von Leuchttürmen über dem brüllenden Ozean. Sie endigt im C-dur Akkord; man hat das Gefühl, als ob man aus den tobenden Fluten in einen sicheren Hafen gerettet werde.

Ich kann diesen Abschnitt nicht schließen, ohne wenigstens noch kurz der drei nachgelassenen Etüden zu gedenken, die für eine „Methode der Methoden", die Chopin plante, erdacht sind. Besonders ist die zweite interessant, insofern sie den fortgesetzten Kontrast zwischen zusammenklingenden Achteln und Triolen in überraschender Weise verwendet, um die feinsten seelischen Stimmungen dadurch hervorzuzaubern. Rubinstein spielte diese Etüde in seinen historischen Konzerten. Die dritte zeigt eine klangvolle Kantilene und ist durch das kontinuierliche Zusammengehen von Portamento-Staccato und Legato bemerkenswert.

Was nun den instruktiven Wert der Chopin'schen Etüden betrifft, den ich hier noch anhangsweise kurz erörtern will, so kann man nie energisch genug auf ihn hinweisen. Alle jene Hauptvorzüge, die dem Chopin'schen Klavierstil eine unbestrittene Originalität für alle Zeiten sichern, sind auch in den Etüden in reichlichster Weise vertreten. Die instrumentelle Technik, die in ihnen ihren höchsten Ausdruck findet, ist epochal. Klangeffekte und technische Kombinationen erscheinen hier, die vorher kaum geahnt worden sind, die als originelle Manifestationen des Chopin'schen Klavierstils eine kolossale Erweiterung und Umwälzung der Technik des Klavierspiels bedeuten und als Studien in ihrer Wirkung auf die Ausbildung der technischen Fähigkeit überhaupt unerreicht dastehen. Chopin ist nicht bloß ein musikalisches, sondern auch ein technisches Genie. Nicht Liszt begründete eigentlich die moderne Klaviertechnik, sondern Chopin. Liszt baute sie nur auf dem Fundament, das Chopin gelegt, weiter aus, führte sie der Vollendung entgegen und hob die instrumentellen Ansätze, die bei Chopin, dem Meister der Kleinkunst, in den Details vorliegen, in die Sphäre der Großzügigkeit, gleichsam auf das

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Niveau des Transzendentalen. Liszts transzendentale Etüden sind wohl, vom rein technischen Gesichtspunkt aus betrachtet, im ganzen von größerer Schwierigkeit, stehen aber den Chopin'schen Etüden hinsichtlich der Originalität der technischen Formen, hinsichtlich der Geschlossenheit und Zweckmäßigkeit des klanglichen Gehalts bei weitem nach. Chopin gibt uns in seinen Etüden gleichsam einen Inbegriff seiner technischen Mittel, einen Katechismus seiner Klaviersprache. Da gibt es Begleitarpeggieen und Harfenfigurationen, durch die 3 bis 5 Oktaven zu äolsharfenartiger, rauschender Klangwirkung gebracht werden (op. 25, 1). Da gibt es Imitationen des Orchesters, Cellokantilenen in der Altlage oder Hornklänge in der Tenorlage, die von eigenartigem Zauber sind (op. 10, 7 und op. 25, 7). Da finden wir Akkorde in weiter Lage, eine Weitgriffigkeit und Vollgriffigkeit, für die Chopin von jeher geschwärmt hat. Op. 10 No. 11, die Harfenetüde, gibt mit ihren arpeggierten Akkorden in ganz weiter Lage für diese Chopin'sche Spezialität ein beredtes Zeugnis. Es gibt keine Studie, die für die Erzielung einer möglichst großen Dehnbarkeit der Handflächen, für das Spreizen der Finger beider Hände geeigneter wäre. Die Eigentümlichkeit des Chopin'schen Klaviersatzes liegt ja überhaupt in der Vielstimmigkeit, besonders in einer wirksamen Dreistimmigkeit. Nicht als ob Chopin überhaupt grundsätzlich vermieden hätte, im unisono zu schreiben (prestissimo-Satz der b-moll Sonate), aber der individuelle Reiz seiner instrumentellen Technik beginnt erst, wenn drei selbständige motivische Gebilde neben einander herlaufen, dabei ihre volle Selbständigkeit wahren oder auch in einander übergehen, sowie drei Parallelketten, die im Vordergrunde wohl deutlich in ihren Konturen hervortreten, am fernen Horizont aber in einander verschwimmen, sobald der auf günstigen Wolkengebilden sichtbar werdende Reflex der Strahlen der sinkenden Abendsonne hinzutritt. Bald spinnt die linke Hand ihren eigenen melodischen Faden unter der Rechten fort (Etüde cis-moll op. 25, 7), so daß sie oft Füllfiguren von erstaunlicher Charakteristik wiederzugeben hat (op. 10, 4); bald verschwimmen zwei oder drei melodische Gewebe oder eine Melodie mit ihren Vorhaltnoten in den romantischen Duft jener entzückenden, einzigartigen, gleichsam in den Äther verduftenden Zickzackfiorituren, die mit zu den ausgeprägtesten Insignien des Chopin'schen Klavierstils gehören (z. B. Schluß von op. 10 No. 8 oder Schluß von op. 25 No. 3). Daß die erwähnte Drei- oder Vierstimmigkeit bei Chopin (op. 25 No. 3) nicht den strengen Regeln des drei- oder vierstimmigen Satzes unterliegt, daß die Chopin'schen Stimmen nicht im streng kontrapunktischen Sinne aufzufassen sind, ist wohl selbstverständlich bei der romantischen Geistesrichtung unseres Tondichters, dessen Phantasieflug sich nicht durch äußere Schablonen fesseln läßt. Die obigen drei- oder vier-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

stimmigen Etüden sind daher auch nicht als Exerzitien im drei- oder vierstimmigen Satz aufzufassen, obwohl auch die freiere Behandlung der Dreistimmigkeit zum polyphonen Denken erzieht, sondern als Studien, die der Erlangung der möglichsten Unabhängigkeit und Selbständigkeit der Hände und der Arme, der Ausbildung der Individualität der Finger im höchsten Grade dienen.

Chopin ist der eigentliche Vater des erweiterten Tonalitätsbegriffs. Zwar strebten schon vor ihm Weber, Schubert, Spohr aus der konventionellen Gesellschaft des bloßen Dominanten- und Subdominantenzirkels herauszukommen, Chopin aber allein war es vorbehalten, den chromatischen und enharmonischen Verbindungen bleibendes Heimatsrecht zu erwerben. Seinem technischen Genie, das hier ganz im Dienst der Romantik steht, ist es ein leichtes, jede Tonart, auch die entfernteste, durch Umdeutungen und Alterationen, durch chromatische Progresse, durch enharmonische Verwechselung mit der Stimmentonart in Konnex zu setzen. Ist in der klassischen Periode die stufenweise Tonhöhenveränderung nach den oft streng festgehaltenen Regeln der Dominanten- und Subdominantenfolge der maßgebende Faktor, so setzt die Chromatik Chopin's, wie die der romantischen Periode überhaupt, an die Stelle des abgemessenen Schreitens der Modulation die stetige, kontinuierliche, chromatische Tonhöhenveränderung, die eben als ein spezifisches Ausdrucksmittel des romantischen Geistes anzusehen ist. Da werden auch in den Etüden Chopin's alle Kanten und Ecken abgeschliffen, die Umrisse der Zeichnung verschwimmen und zerfließen romantisch, ohne daß die eigentliche Faktur bei dieser Tuschmanier undeutlich wird. Diese chromatisch-enharmonische „Tristan"-Technik, diese chromatischen Schiebungen und Durchgänge, diese chordischen Rückungen von Dominantharmonieen (Etüde a-moll op. 10, 2 und F-dur op. 25, 3) oder von verminderten Septimenakkorden (op. 10, 3, op. 25, 7 und 12), diese frei eintretenden Vorhalte, liegen bleibende Akkorde beim Fortschreiten der Oberstimme (op. 10 No. 10), diese feinen Antizipationen, — alles dieses muß naturgemäß die Hände und die Finger im höchsten Grade für alle Lagen und für die Überwindung aller möglichen Konstellationen und Kombinationen geschmeidig und gelenkig machen, so daß sie fähig werden, die höchsten Aufgaben der modernsten Klaviertechnik zu lösen. Dieses Fortschreiten der Chromatik geschieht nun nicht bloß in der einfachen Linienführung einer Stimme, sondern auch in Terzen, Sexten und Oktaven. Etüde op. 25 No. 6 ist mit ihren rapiden Terzenläufen in der rechten Hand und mit ihren, besondere harmonische Effekte bedingenden chromatischen Fortschreitungen eine Terzenstudie ersten Ranges. Ihr Studium macht ganze mit Terzenmaterial angefüllte Bände entbehrlich. (Man denkt auch hier unwillkürlich an Wagner, z. B. an Partieen aus dem Feuer-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zauber in der „Walküre".) Die Etüden op. 25 No. 8—12 lassen das technische Gerüst mehr hervortreten, ohne daß der geistige Gehalt geschmälert wird. Etüde op. 25 No. 8 kultiviert das Sextenstudium; in ihr vereinigen sich die einzelnen Griffe zu einem wahren melodischen Tongemälde. Ihr hervorragender technischer Wert beruht nicht in der Überwindung der Intervallfigur selbst, sondern darin, daß die an sich unruhige, oft in Schlangenlinien und im Zickzack sich bewegende Doppelgriffphrase legato gespielt werden muß. Die Sexten werden hier — und darin merkt man den eminenten Praktiker — mit verbindenden Griffen gemischt, so daß die Ausführung des Legato ermöglicht wird. Erst am Schluß kommt ein kontinuierlich fortschreitender, chromatischer Sextengang. Treten leichte, luftige Oktaven schon in No. 9 auf, so ist No. 10 h-moll ganz dem Oktavenstudium gewidmet. Der liebliche Mittelsatz stempelt das Ganze zum vollendeten Kunstwerk. Die Etüde verlangt ein donnerndes Rollen von Oktavenpassagen in beiden Händen und entfaltet eine tosende Klangmasse; sie ist eine Vorstudie z. B. zu Liszt's Klavierkonzerten oder zu gewissen Partieen seiner h-moll Sonate.

Zum Schluß seien noch einige technische Probleme erwähnt, die teils Chopin allein eigentümlich, teils ihm mit anderen Etüdenmeistern gemeinsam sind. Das Problem des Übersetzens des dritten, vierten und fünften Fingers der Rechten übereinander bei gleichzeitiger Inanspruchnahme der beiden anderen Finger ist in op. 10 No. 2 als Aufgabe gestellt. In den von Ehrlich herausgegebenen Tausigschen Studien findet sich eine dem gleichen Zweck dienende Studie, hier jedoch nur ein trockenes Studienmaterial; bei Chopin aber ist die für diesen technischen Zweck geistreich erfundene chromatische Figur noch harmonisch interessant. Op. 10 No. 7 C-dur trägt dem technischen Problem des schnellen Fingerwechsels auf derselben Taste Rechnung, und zwar des Daumens und des zweiten Fingers der Rechten in einer Mittelstimme (cf. zweite Ballade). In op. 10 No. 8 wird ein abwechselndes schnelles Zusammenziehen und Ausspannen der rechten Hand verlangt; No. 9 ist eine Spannungsübung für die linke Hand; in op. 25 No. 4 liegt der technische Zweck in dem Gegensatz der Legato-Melodie in der rechten Hand und einer vollgriffigen Staccato-Begleitung in Baß und Mittelstimme.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

OFFENER BRIEF AN DIE REDAKTION DER „MUSIK“

In Ihrem ersten Wiener Sonderhefte (1. Januarheft 1910) befindet sich ein Aufsatz von Ferdinand Scherber über das Wiener Konservatorium, der eine dankenswerte Beschreibung des historischen Werdeganges dieser Anstalt enthält, aber deren gegenwärtiger Verhältnisse doch nur in unzureichendem Maße gedenkt. Gestatten Sie mir, diese Lücke auszufüllen, indem ich das Beispiel des Verfassers nachahme und die Gegenwart ebenso unbefangen als Berichterstatter prüfe, wie er die Vergangenheit als Historiker behandelt hat.

Das Wiener Konservatorium, die heutige k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, ist im Gegensatze zu — um Beispiele zu nennen — dem Pariser Conservatoire oder der Berliner Hochschule für Musik im Laufe der Jahrzehnte eine Musikbildungsanstalt geworden, die musikbegabte und lernbegierige Zöglinge von den ersten Anfängen der musikalischen Schulung an bis zu dem Stand der künstlerischen Reife zu führen unternahm. Das bewirkte eine stattliche Schülerzahl und ein weitverzweigtes Lehrerkontingent. Das erfordert aber auch eine den verschiedensten Bedürfnissen gerecht werdende Organisation des Gesamtunterrichtes und der Anstaltsverfassung. Die Unterrichtsverwaltung hat schon in früheren Jahren der Gesellschaft der Musikfreunde, die mit ihren eigenen Mitteln nicht die gesteigerten Lehr- und Lernbedürfnisse bestreiten konnte, ihre helfende Hand geboten, um, im wohlverstandenen Interesse an einer rationellen musikalischen Unterrichtspflege und an der Erstarkung der führenden Stellung der Anstalt, die Schaffung neuer Disziplinen, wie der Lehrerbildungskurse, der Chorschule und einer Meisterschule für Klavierspiel, zu ermöglichen.

Als das Unterrichtsministerium sich entschloß, das Konservatorium zu einer staatlichen Anstalt auszubauen und in die Verwaltung des Staates zu übernehmen, da lag unter anderen die Frage vor, ob man den Charakter der Anstalt als einer großen umfassenden Musik- und Theaterschule belassen oder zu der Beschränkung auf eine relativ geringere Anzahl von reiferen Studierenden zurückgehen solle. Man blieb bei dem bisher üblichen Modus der Schüleraufnahme mit einer rigoroseren Behandlung der Aufnahmebedingungen, weil man in dem Zusammenströmen vieler musikalische Bildung und Anregung suchenden Elemente wesentliche pädagogische Voraussetzungen erkennen wollte, die der Weckung des Ehrgeizes der einen dienlich sind, wie sie den Lernbedürfnissen der anderen Genüge tun. Ein nicht zu unterschätzender Kulturfaktor war es, der es gebot, die Türen nicht zu schließen vor denen, die, ohne das Adelszeichen der unverkennbar ausgeprägten Begabung auf der Stirne zu tragen, doch Einlaß begehren zu den Räumen, die der musikalischen Erziehung geweiht sind.

Die Übernahme der gesamten Schülerzahl gebot die Übernahme des gesamten Lehrerstandes. Das Statut der nunmehr staatlich gewordenen Musik-Akademie wurde, ohne es von Grund auf umzustürzen — was eine herostratische Tat gewesen wäre —, einer zweckmäßigen, modernisierenden Umarbeitung unterworfen, die Prüfungsbestimmungen wurden geändert, der Lehrplan wurde verjüngt, den heutigen Erfordernissen einer umfassenden Bildung und Literaturkenntnis auf klassischem wie auf modernem Gebiete angepaßt. Die Bestrebungen, die der Unterzeichnete seit seinem Amtsantritte verfolgt hat, die allgemeine musikalische Erziehung der Zöglinge zu vollenden und zu vertiefen, die in der Schaffung von Blattlesestunden für Klavierspieler und in der Ausgestaltung des Zusammenspiels der Streicher und Bläser, in der Errichtung von Violaklassen und solchen für Schlaginstrumente, in der intensiveren Behandlung der Kammermusikpflege und des Orchesterspiels ihren Ausdruck fanden, wurden seit der Übernahme der Schule in den staatlichen Betrieb energisch weiter-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geführt. Es sind seit dieser Umwandlung der Anstalt — um nur das Wichtigste zu nennen — neu eingeführt worden: die Kapellmeisterschule, die Wagnerstilbildungsschule, die Lehre von der Formenanalyse, die Meisterschule für Violinspiel, eine Reihe von Vorträgen musikhistorischen und musikästhetischen Charakters. Andere Erweiterungen des Lehrplanes, wie die Lehre der Kostümkunde in Verbindung mit Kunstgeschichte, die rhythmische Erziehung nach Dalcroze'schen Prinzipien, die Disziplinen deutsche Sprache und Literatur, allgemeine Geschichte und Mythologie, englische Sprache sind geplant und werden voraussichtlich baldigst ins Leben treten. Die Vorarbeiten für die Schaffung eines Institutes für Kirchenmusik sind so weit gediehen, daß dessen baldige Errichtung keinem Zweifel unterliegt. Wenn man bedenkt, daß der Unterrichtsbetrieb bei einer Schülerzahl von ungefähr 900 Köpfen glatt fortgesetzt werden mußte, so wird man mit der stillen und stetigen Evolution, die seitens der obersten Leitung der Akademie in allen Unterrichtsfragen begünstigt und gefördert wurde, zufriedener sein dürfen, als man es mit einer geräuschvollen Revolution gewesen wäre, die bilderstürmend alles, was bestand, der Vernichtung geopfert hätte.

Der große Umfang der Anstalt, wie er sich seit Jahrzehnten herausgebildet hat, bringt es ebenso wie der Charakter einer staatlichen Schule mit sich, daß sie zu ihrer Verwaltung und Beaufsichtigung einer zweckentsprechend zusammengesetzten Behörde bedarf. Diese ist in dem Kuratorium der Akademie und dessen Präsidenten verkörpert.

Präsident Dr. Karl von Wiener hatte schon in seiner Eigenschaft als Vertreter des Unterrichtsministeriums die erwähnten Erweiterungen der Konservatoriums-Organisation warmherzig und energisch unterstützt. Die bei dieser Tätigkeit gewonnene genaue Kenntnis des gesamten Schulbetriebes und der tausend Fäden, der zahllosen Räder des komplizierten Mechanismus einer großen Musikbildungsanstalt unterstützte Herrn von Wiener bei den Verhandlungen, die schließlich zu der definitiven Übernahme des Konservatoriums in den Staatsbesitz führten. Große Umsicht in allen Verwaltungsfragen, vorurteilloser Standpunkt und Feinfühligkeit in allen künstlerischen Dingen, Zielbewußtsein und Festigkeit im Erwägen und Handeln müssen dem heutigen Präsidenten des Kuratoriums nachgerühmt werden.

Die Leitung der Unterrichtsanstalt in künstlerischer und pädagogischer Beziehung liegt dem Direktor ob, der, wie das gute Tradition ist, als praktischer Musiker in den Unterrichtsbetrieb werktätig eingreift, der Anstalt nach Möglichkeit das Gepräge seiner künstlerischen Individualität gibt und für das didaktische und artistische Gebaren derselben verantwortlich ist. Daß er außerdem noch für die Führung der Verwaltungsgeschäfte allein zuständig sein solle, ist eine Forderung, die wohl kein lebender Musiker erfüllen würde, die aber auch keiner seiner Vorgänger erfüllt haben würde. Wie der heutige Leiter der Wiener Musikakademie seine und des Instituts Aufgaben ansieht, wie hoch er deren Ziele und Bestrebungen steckt, das ist aus den Einführungsworten zu dem ersten Jahresbericht der Akademie zu ersehen, und mit dieser quasi Vorrede ist auch die Anregung Ihres Herrn Berichterstatters in die Tat umgesetzt, die den Bericht der Wiener Anstalt fernerhin nicht nur als trockene Sammlung von statistischem Material angesehen wissen wollte. Was noch zu sagen wäre über die mehr idealen Umwertungen, die im Schoße der Schule selbst, in der Wandlung der Geschmacksrichtung, in der Aufstellung strengerer künstlerischer Grundsätze, in der innigeren Pflege werdender Individualitäten sich ergeben haben, das näher auszuführen, verbieten mir die Stellung als historischer Referent, die ich mir selbst für diesen Fall erwählt, und die Besonderheit des Amtes, das ich innehabe.

Wilhelm Bopp

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Auch die Vlämische Oper steht im Zeichen der Operette. „Der fidele Bauer" brachte es in wenigen Wochen zu 20 Aufführungen; solche der „Geschiedenen Frau" und von „Bub oder Mädel?" der deutschen Truppe Direktor Edmunds von Amsterdam erfreuten sich ebenfalls der lebhaften Gunst des Publikums. Zwei zeitgenössische belgische Komponisten kamen zu Wort: Van Oost mit einem liebenswürdigen, sich dem Operettenstil nähernden, abendfüllenden Werk „Rosemaryntje" und unser vorteilhaft bekannter Symphoniker Paul Gilson mit dem Einakter „Rooversliefde". Beider Erfolg dürfte wohl lokalisiert bleiben.

A. Honigsheim

BRESLAU: Wir durften uns einer Neustudierung (einer wirklichen!) des jugendfrischen Alterswerkes Verdi's, des „Falstaff", erfreuen, an der Kapellmeister Prüwer wieder einmal erwies, daß er einer der stilsichersten deutschen Theatermusikanten ist. Sein Orchester sprühte von Verve und Keckheit, sein Sängerensemble war von einer außerordentlichen Geschlossenheit, die Komisches und Lyrisches gleich sorgsam abwog. Den Titelhelden spielte Höpfl mit köstlichem, ruhigem Humor. Neben ihm waren die Damen Mac Grew, Neisch, Wolter, Schereschefsky, die Herren Dörwald, Klarmüller, Schauer, Lücke untadelig in der musikalisch präzisen und doch künstlerisch freien Wiedergabe der genialen Partitur. Wenige Tage später erschien Max Schillings' „Ingwelde" auf dem Plan, wohl ein Jahrzehnt zu spät. Seit dieser Jugendarbeit hat Schillings anderes geschrieben und die musikdramatische Entwickelung ist längst über das bloße Wagner-Epigonentum hinweggegangen. Immerhin erweckt die großzügige, vornehme, nur vom „Tristan" und „Nibelungenring" allzu abhängige Tonsprache des Komponisten auch heute noch Respekt. Das Textbuch des Grafen Sporck aber mit seiner sinnlosen, kindlichen Häufung übelster Operneffekte, seinen Racheschwüren, Moritaten und Geistererscheinungen wirkt geradezu unerträglich. Die Aufführung geriet Herrn Ohnesorg nicht ganz zur Vollendung. Besonders die Chorsätze mögen den Ohren des anwesenden Stuttgarter Generalmusikdirektors nicht gerade lieblich geklungen haben. Hermine Rabl-von Kriesten gab mit ihrer herrlichen Stimme der zwischen drei Männern hilflos schwankenden Ingwelde kräftigere Wesenszüge, als sie diese traurige Heldin von Haus aus besitzt. Ebenso hob Fritz Trostorff durch seinen Riesentenor den Skalden Bran über seine angeborene Schwächlichkeit empor. Die übrigen Partieen waren bei den Herren Beeg, Wittekopf, Corfield-Mercer gut aufgehoben. Schillings zeigte sich dem stramm applaudierenden Publikum nach dem zweiten und dem Schlußakte.

Dr. Erich Freund

DORTMUND: Ein dreimaliges Gastspiel gab Baptist Hoffmann (Berlin) Gelegenheit, als Wolfram, Fliegender Holländer und Hans Heiling durch seine vielseitige Kunst sowohl das schwärmerische Ideal, als auch das dämonische und aufbrausende Temperament der Liebe ergreifend darzustellen. — Die letzten Wochen standen im Zeichen französischer Musik. Von Saint-Saëns kam „Samson und Dalila", von Massenet das lyrische Drama „Werther" und von Planquette zum ersten Male in Deutschland die Operette „Im Paradiese Mahomets" unter Direktor Hofmann und Kapellmeister Wolfram zu fein abgeschlossenen Aufführungen.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Tatsache, daß die Königliche Hofoper mit der dreiaktigen Pantomime „Der Schleier der Pierrette" von Arthur Schnitzler, Musik von Ernst von Dohnányi, einen überraschend starken Erfolg erzielt, dürfte geeignet sein, die allgemeine Aufmerksamkeit wieder auf diesen Zweig der dramatischen Kunst zu lenken, dem in den südlichen Ländern von altersher eine sorgsame Pflege zuteil geworden ist, weil sie dem Charakter der lebhaft gestikulierenden Nationen entspricht. Sind wir Deutschen auch in unseren Gesten weit schwerfälliger, und wird es uns deshalb nicht leicht, das gesprochene oder gesungene Wort bei einer Bühnenhandlung zu entbehren, so macht sich der fördernde Einfluß der Wagnerschen Kunst auch auf diesem Gebiete bemerkbar. Denn indem der Meister von Bayreuth unsere Sänger zu Darstellern erzog, gab er ihnen die Möglichkeit, in Ausnahmefällen auch einmal nur durch Mienenspiel und Gebärde sich verständlich zu machen, und indem er das Publikum dahin brachte, in dem orchestralen Teil eines Musikdramas die Erläuterung, Verknüpfung und Ausdeutung seiner Handlung zu suchen und zu finden, schuf er auch bei den Zuschauenden und Zuhörenden den Untergrund, auf dem eine Pantomime sich zu künstlerischen Wirkungen erheben kann. Arthur Schnitzler hat zu der Neuheit eine gar grausige Handlung geschaffen. Ein junger Pierrot, dem seine Geliebte untreu geworden, erhält deren Besuch gerade an dem Tage, an dem sie einem ungeliebten, finstern Manne die Hand gereicht hat. Das Liebespaar improvisiert nach einer süßen Stunde ein Mahl, in dessen Verlauf Pierrot an seine Angebetete das Ansinnen stellt, sich mit ihm zu vergiften. Als er ihres Einverständnisses sicher zu sein glaubt, trinkt er den Giftbecher, sieht aber mit dem letzten Blick seiner brechenden Augen, daß sie den Gifttrank von sich wirft. Er stirbt, und Pierrette, die im vollen Brautstaat zu ihm gekommen ist, enteilt voll Entsetzen, dabei ihren Brautschleier zurücklassend. Sie kehrt in das elterliche Haus zurück, wo die Hochzeitsgesellschaft beim fröhlichen Tanze ist und man sie schon vermißt hat. In dem festlichen Saale erscheint der Ungetreuen der tote Pierrot dreimal an verschiedenen Stellen und zeigt ihr beim letzten Male den Schleier, dessen Fehlen der eifersüchtige Bräutigam Arlekino bereits bemerkt hat. Er geht mit Pierrette fort, den Schleier zu holen, und sie führt ihn in das Gemach des starr daliegenden Toten, wo Arlekino aus dem Anblick der Leiche, eines großen Bildes seiner jungen Gattin und der Überreste des Mahles bald den vollen Sachverhalt erkennt. Seine Rache ist bestialisch. Er richtet den Toten empor, setzt ihn in eine Ecke des Sofas an den Tisch, trinkt hohnvoll der Leiche zu und zwingt Pierrette, ein gleiches zu tun. Dann geht er fort und schließt sie mit dem Toten ein. Das Grausen raubt ihr den Verstand, und in ihrem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wahnsinn kokettiert sie mit der Leiche, umschmeichelt sie und zeigt all ihre Reize dem toten Liebhaber in einem bizarr-verlockenden Tanze, bis sie endlich tot neben ihm zusammenbricht. Der ganze letzte Akt mit seiner grausamen Verhöhnung der Majestät des Todes ist direkt abstoßend und geht weit über alles Grausige hinaus, was wir in „Salome" und „Elektra" erleben. Daß Ernst von Dohnányi mit seiner Musik den dritten Akt nicht voll auszuschöpfen vermag, möchte man unter diesen Umständen fast als ein Zeichen von Gesundheit seines Talents begrüßen. Dieses zeigt sich im übrigen als sehr beachtenswert, denn der Musik ist nicht nur melodischer und rhythmischer Reichtum eigen, sondern auch ein starker dramatischer Schwung und eine sehr glückliche Ausdrucksfähigkeit, wozu noch eine sichere Berechnung der Kontrastwirkungen tritt. Solchen Vorzügen gegenüber will die oftmals hervortretende Anlehnung an Wagnersche Melismen und Harmonieen wenig besagen. Von August Berger sorgfältig einstudiert und durch Ernst von Schuch mit dem Einsatze seiner ganzen Kunst musikalisch geleitet, kam eine um so trefflichere Aufführung zustande, als die Hauptpartieen mit ersten Opernkräften besetzt waren. Die Damen Tervani und von Chavanne sowie die Herren Soot, Trede und Nebuschka verdienen für ihre darstellerischen Leistungen höchstes Lob. Der Beifall war zwar nicht ganz einmütig, aber lebhaft und anhaltend und rief den Komponisten mit Schuch und den Darstellern oft an die Rampe. — Ein Gastspiel des Kopenhagener Heldentenors Herold als Faust, Don José, Turiddu und Canio brachte keine neuen Eindrücke, da man ihn als vorzüglichen Darsteller, aber nicht gerade stimmglänzenden Sänger schon seit einigen Jahren hier kennt.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: In der Oper wird nach wie vor fleißig gearbeitet. Mit um so mehr Genugtuung begrüßte man es, daß Direktor Zimmermann nach hartem Kampfe auf weitere drei Jahre als künstlerischer Leiter des Stadttheaters gewählt wurde. — Zu erwähnen ist besonders die zweimalige zyklische Aufführung des „Ring". — Auf Anstellung für die kommende Spielzeit gastierten J. Barré (Don José und Tamino), Else Wagner (Leonore im „Troubadour"), Else Hasemann (Azucena) und Hans Kreutz (Graf Luna). A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Elfriede Dorp a. G. gefiel durch die natürliche Art ihres Spiels und Gesangs sowohl als Gretel wie als Undine. Der Dresdener Sänger Michael Reiter erzielte als Lohengrin und als Radames stimmlich wie darstellerisch einen günstigen, zum Engagement führenden Eindruck. Lehárs liebenswürdiger „Graf von Luxemburg" wußte auch hier sich in Gunst zu setzen. Die Aufführungen der „Cavalleria" und des „Bajazzo", wie der „Fledermaus" unter Pitteroffs Leitung standen bedeutend höher als „Zar und Zimmermann". Ganz besonders glanzvoll in Ausstattung und Ausführung gestaltete sich Verdi's „Aida". Die Carmen von Irene Frauberger (Freiburg) war auch jetzt noch nicht charakteristisch genug. Anton van Rooy: sein Hans Sachs immer noch ein „Meistersinger" in des Wortes vollkommenster Bedeutung, dagegen Lissant Beardmore: sein Lohengrin die Leistung eines noch unfertigen jungen amerikanischen Sängers.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Unsere Oper holte eine Ehrenpflicht nach: die Aufführung des „Lobetanz" von Bierbaum-Thuille, eines der erfreulichsten, erfindungsreichsten Bühnenspiele der nachwagnerischen Produktion. Die Aufführung, unter Leitung von Hans Schilling-Ziemssen und Regie Christian Krähmers, bot klanglich und in bezug auf Ausstattung sehr Schönes. Erik Wirl lag die Titelpartie sehr gut; die Prinzessin wurde von Hedwig Schacko lieblich gesungen. — Besonders glänzende Abende hatte unsere Oper ferner mit der 25. Aufführung der erfolgreichen, stets wieder fesselnden „Salome", die Richard Strauß selbst leitete, und mit den ertragreichen Gastspielen Anna von Mildenburgs. Theo Schäfer

GRAZ: Die Oper „Misé Brun" von Pierre Maurice hat es nur auf zwei Aufführungen gebracht, woran — bei allem Ernst der Anlage — Text und Musik gleich viel Schuld tragen. Denn auf dem Theater ist nach Voltaire jede Kunstgattung erlaubt, nur die langweilige nicht.

Dr. Ernst Decsey

HAAG: Eine einmalige Aufführung der „Elektra" von Richard Strauß unter Leitung des Komponisten am 12. Februar machte einen tiefen und überwältigenden Eindruck. Das Ganze nahm einen außerordentlich glänzenden Verlauf. Das (verstärkte) Residenz-Orchester, Thila Plaichinger (Elektra), Ottilie Metzger (Klytämnestra), Luise Petzl (Chrysothemis), Carl Perron (Orest), Josef Tyssen (Aigisth) leisteten Vorzügliches; auch die kleineren Rollen waren sehr gut vertreten; die Regie von Krähmer aus Frankfurt war ausgezeichnet. Es war eine Aufführung von geradezu tadelloser Einheitlichkeit. Die Begeisterung des Publikums läßt sich nicht beschreiben; der Jubel wollte kein Ende nehmen. Strauß und seine Mitwirkenden, unter ihnen auch Dr. Viotta, der die vorbereitenden Proben geleitet hatte, wurden mit Blumenspenden überschüttet. Der ganze Abend hatte den Charakter eines Musikfestes.

Herman Rutters

HAMBURG: Auf die deutsche Uraufführung des dreiaktigen lyrischen Dramas „Amore e Perdizione" (nach einer portugiesischen Novelle von C. C. Branco) wendet sich die besondere Teilnahme der Musikfreunde. Nicht etwa lediglich aus dem Grunde, weil ihr Komponist, Joao Arroya, in seiner Haupttätigkeit Staatsminister und nur im Nebenamt den Musen zugetan ist. Die Aufmerksamkeit erweckt Arroyo's Oper vielmehr darum, weil wir in ihr zum ersten Male eine portugiesische Oper vor uns haben, weil wir zum ersten Male seit langen Jahrzehnten davon hören, daß ein Land von vorwiegend merkantilen Interessen sich der Kunst wieder zuwendet. Denn das heutige Portugal ist auf dem Gebiete der künstlerischen Produktion fast tot. Das Land, das einst den Dichter der „Lusiaden", Louiz Camoes, hervorbrachte, spielt in der Literatur unserer Tage keine Rolle. Einen Vasco de Gama der Musik, einen Entdecker und Eroberer musikalischen Neulandes, besaß Portugal niemals. Die wenigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

musikalischen Talente, die es erzeugte: Erscheinungen am Kunsthimmel, die ihr Licht erst von den Sonnen der großen romanischen Kunstzentren empfingen, waren nicht stark genug, um eine eigene portugiesische Richtung in der Musik herbeizuführen; ihre Begabung amalgamierte sich ganz dem Stil derjenigen Musik, die dem heißen portugiesischen Temperament wesensverwandt erscheint, nämlich dem Stile italienischer Opernkunst. Es hat nicht ausbleiben können, daß ein Volk, das die in ihm vorhandenen künstlerischen Kräfte nur wenig pflegte, sich allmählich bis zu einem gewissen Grade der Kunst entfremdete. Dieses Volk für die Musik zu erziehen und zurückzugewinnen, ist keine leichte Aufgabe. Als Joao Arroyo daran ging, seinen Landsleuten eine portugiesische Oper zu schaffen, wußte er sehr wohl, was er tat. Er wußte, daß den besonderen Umständen entsprechend für die Wahl und Gestaltung des Stoffes nicht diejenigen Rücksichten maßgebend sein könnten, die in anderen Kulturländern den Ausschlag geben. Nur eine primitive Dramatik, eine naive Theatralik konnte da auf allgemeineres Verständnis rechnen, wo künstlerische Hellsichtigkeit und Feingefühl der Bühne gegenüber erst geweckt werden sollen. Arroyo mußte seinen Landsleuten ein vertraute szenische Umgebung, Empfindungen und Gefühle, wie sie die breiten Massen bewegen, bieten; die Handlung mußte von handgreiflicher Deutlichkeit sein, innerhalb der dramatischen Geschehnisse durfte es weitere Komplikationen nicht geben. Daß uns, die wir am Musikdrama Wagners hörend, an Ibsen wissend und sehend geworden sind, die wir von der Bühne sublimste Mischungen differenzierter Charaktere erwarten, eine schier unüberbrückbare Kluft von der Simplizität der Handlung dieser Arroyo'schen Oper trennt, ist nur die natürliche Folge der Gesetze, unter denen der Autor stand. Bei uns allerdings beginnt schon dem kolportagehaften Titel: „Liebe und Verderben" gegenüber — der auch dadurch, daß man ihn italienisch gelassen hat: „Amore e Perdizione", nicht wesentlich besser wird — die Kritik. Lauter noch mahnt die kritische Stimme in uns während der Vorgänge. Wesentlich höher als das Libretto steht die Musik Arroyo's. Sie gipfelt künstlerisch in der Balletmusik des zweiten Aktes. Hier, wo der Komponist unbelastet vom Wort, unbeschwert von einer im Grunde doch verlogenen Handlung absolut musikalisch vorgehen kann, erhebt sich seine Musik zu einer wirklich recht beachtenswerten Höhe. Was der Musik Arroyo's, die sich als talentvolle Liebhabermusik zumeist präsentiert, unsere Sympathieen in verstärktem Maße sichern kann, ist die nationale, schwungvolle Ritterlichkeit ihres Ausdrucks, die schöne, edle Wärme ihrer Empfindung. Direkt packend, ein untrügliches Zeichen dramatischer Begabung, ist das große Ensemble im Schlußakt. An die Aufführung hatten die Herren Jelenko und Kapellmeister Brecher als Vorbereiter und Leiter der Aufführung sehr viel Fleiß, sehr viel Können gewandt. Brecher bewährte sich wiederum als glänzender Premierendirigent von starkem dramatischen Schwung und suggestiver Kraft. Auf der Bühne stand im Mittelpunkt des Interesses Frl. Petzl. Der Erfolg, den die Zuhörerschaft, in der die portugiesische Kolonie die Majorität zu haben schien, dem Komponisten bereitete, war stürmisch.

Heinrich Chevalley

KARLSRUHE: Die Uraufführung von Siegfried Wagners neuester Bühnenschöpfung „Banadietrich" brachte dem Werk einen starken äußeren Erfolg. Die aus sagenhaften und romantischen Elementen zusammengesetzte, etwas komplizierte Handlung gruppiert sich um die alte Volkssage vom Dietrich von Bern. Er erscheint in der Dichtung als der vom Teufel übelberatene Held, der, um aus Kampfesnöten sich zu retten, das Liebste was er besitzt, die holde Schwanweiß, verstößt, mit der Kirche sich entzweit, dem Banne verfällt und in der Wildnis wie der wilde Jäger selber haust. Davon hört man im zweiten Akt, der, streng genommen, nur lose in Verbindung mit der Handlung steht, aber in seiner stimmungsvollen Ausgestaltung der wirksamste und abgerundetste des ganzen Dramas ist. Die in ihm sich findenden Szenen zwischen Frau Ute und Magister Flederwisch, zwischen Schwanweiß und Wittich, dem Gegner Dietrichs, sind sehr gut getroffen. Im merklich abfallenden Schlußakt sehen wir Dietrich gegen den Tod selbst sich auflehnen und freiwillig die „größte Sündentat" begehen, die der Teufel ihm genannt. Der Stimme des Herrn, die ihm zuruft „Banadietrich, bereue!" setzt er ein trotziges „Nein" entgegen. „So sei verdammt zur ewigen Pein, dem wilden Heer Gesell zu sein." Die wilde Jagd ergreift ihn im Wirbelsturm, da ertönt aus der Tiefe Schwanweiß' Stimme: „Banadietrich, bereue!" Und was „kein Mensch, kein Satan, kein Gott vermochte, vermag eines Weibes Bitte!" Er bereut, die wilde Jagd zerstiebt, und nach der Verwandlung liegt Dietrich in der Tiefe des Sees in Schwanweiß' Armen und erwacht unter ihrem Kusse zu neuem Leben. Logischen Aufbau und sich steigernde Entwickelung kann man der Handlung, die in manchen Teilen lebhaft an die „Undine" erinnert, nicht nachrühmen. Wenn die einzelnen Szenen auch geschickt zusammengefaßt sind, die Sprache klar und vielfach von poetischem Schwung erfüllt ist, so geht die Entwickelung doch häufig sprunghaft vor sich, manches ist unklar, einzelne Bilder kommen nicht recht zur Entfaltung, und der mit dem Inhalt nicht gut vertraute Hörer findet sich nicht leicht zurecht. Auch die Durchführung der Charaktere läßt manches zu wünschen; dagegen ist vieles sehr bühnenwirksam, und die ausgesprochene Begabung Siegfried Wagners für das szenisch Wirkungsvolle tritt deutlich zutage. In musikalischer Beziehung hat sich der Komponist auch in dieser Oper nicht zu einem ihm eigenen Stil durchgerungen, wenngleich die Musik sicher zum Besten gehört, was er geschrieben. Sie schließt sich eng an die Bühnenvorgänge an, besitzt trotz der manchmal recht kunstvollen Faktur und der reichen Orchesterpolyphonie Durchsichtigkeit, leichte Faßlichkeit und klanglichen Reiz. Die innere Verbindung vermitteln zum Teil sehr prägnante Themen, die im Verlauf des Stücks vielseitige, charakteristische Verwendung finden. Daß Siegfried Wagner sich dem Einfluß seines Vaters ebensowenig wie andere Opernkomponisten zu entziehen vermochte, ist klar.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein bloß äußerlicher Nachahmer ist er aber sicher nicht, sondern geht bestimmt und unbeirrt seinen Weg. Manche musikalische Partieen sind vorzüglich gelungen, viele Schilderungen von hohem Reiz. Auffällig ist auch in „Banadietrich“ stellenweise der sogenannte populäre Zug, der in einigen Melodieen doch bedenklich volkstümlich wird; hier wäre strengere Selbstkritik am Platze. Reich bedacht ist der Instrumentalpart, wenig in Aktion dagegen treten die Chöre. Fesselnde Bühnenbilder finden sich in allen drei Akten und trugen mit der trefflichen Aufführung viel zum Erfolg bei. Hofkapellmeister Reichwein brachte den musikalischen, Regisseur Dumas den szenischen Teil so vollkommen heraus, daß wohl alle Ansprüche des Komponisten und Dichters befriedigt wurden. Die Damen v. Westhoven (Schwanweiß), Ethofer (Ute). die Herren Büttner (Dietrich), Schüller (Teufel), Hensel (Wittich) und Kochen (Dietleib) bildeten ein tadelloses Ensemble. Mit ihm fand der Schöpfer des Werks außerordentlichen Beifall und vielfachen Hervorruf. Franz Zureich

KÖLN: Die Altistinnenfrage ist im Opernhause wieder einmal aktuell. Während Ella Gmeiner von der Münchener Hofoper als Azucena und Erda die wünschenswerten Eigenschaften nicht aufwies, gab sich Frida v. Fangh von der Zürcher Oper als Amneris und als Fides so vorteilhaft, daß ihr Engagement immerhin in Erwägung gezogen werden kann. — Als Novität wurde August Bungerts Musiktragödie „Odysseus' Heimkehr“ mit allen Anzeichen eines starken Erfolges aufgenommen und dürfte in der trefflichen, glänzend ausgestatteten Aufführung zahlreiche Wiederholungen finden. Höchste Anerkennung ist Walter Gärtner für sein ausgezeichnetes Einstudierungswerk wie für eine prachtvolle Dirigentenleistung zu zollen. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Unter den Neueinstudierungen ist nur die Auffrischung der hier seit langem nicht gegebenen „Mignon“ namhaft zu machen, eine Aufführung, die zugleich zum ersten Male auf ein vielverheißendes junges Mitglied unserer Bühne, Frieda Cornelius, aufmerksam machte. — Ein kurzes Gastspiel von Kurt Sommer (Berlin) war von bestem inneren und äußeren Erfolge begleitet. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Das Ballet feierte einen Triumph mit dem nach H. C. Andersen bearbeiteten Ballet „Die kleine Seejungfer“, wozu der die Aufführung leitende talentreiche Fini Henriques eine charaktervolle Musik geschrieben hat. William Behrend

LEIPZIG: Der ehemalige Bayreuther Parsifal und nunmehrige Koburger Kammersänger Alois Hadwiger gastierte aushilfsweise als Tannhäuser und interessierte dabei mehr mit seiner fein durchdachten Darstellung als mit seinem schon etwas welken Stimmaterial, während Anton van Rooy zu seiner ergreifenden pantomimischen Verkörperung des Fliegenden Holländers auch jetzt noch ein beträchtliches Maß von Stimmenergie und Gesangeswohllaut darzubieten und damit lebhaften Beifall zu erwirken vermochte. — Außer einer Neueinstudierung der „Regimentstochter“ ist von hier die am 4. Februar stattgehabte Erstaufführung der „Elektra“ zu vermelden. Die starke künstlerische Antriebskraft des genial-gräßlich stilisierten Werkes hatte Wunder gewirkt, und die Wiedergabe der dramatisch-musikalischen Monstrosität geriet unter rühmlicher Leitung von Kapellmeister Hagel und Regisseur Dr. Loewenfeld und unter vorzüglichster Mitwirkung der Damen Sanden (Elektra), Urbaczek (Klytämnestra) und Schubert (Chrysothemis), des Herrn Lüppertz (Orest) und des Orchesters zu einer wahrhaft bedeutenden Kunsttat, der denn auch in Anwesenheit des Komponisten mit zahllosen Hervorrufen aller daran beteiligt Gewesenen die gebührende Anerkennung gezollt wurde. Arthur Smolian

LEMBERG: „Mazeppa“, Oper in drei Akten nach Slowacki's Drama von Adam Münchheimer. Erstaufführung. Voltaire erzählt in seiner „Geschichte Karls XII.“ von Mazeppa, dem Kosakenhetman, der einst als Page des Polenkönigs Johann Kasimir infolge einer Liebesgeschichte von dem betrogenen Ehemann an ein wildes Pferd gebunden und fortgepeitscht wurde. Diese Liebesgeschichte ist der Inhalt des Dramas von Slowacki wie der Oper Münchheimers (1831—1904). Die Musik bietet viel Interessantes und Schönes; dem Komponisten sind besonders die Chöre gelungen. Die Aufführung wurde von Peter v. Stermicz gut geleitet. Von den Darstellern ist an allererster Stelle Herr Tarnawski (Baß) zu nennen, dessen dramatischem Spiel und ausgezeichnetem Gesang das Werk einen großen Teil des Erfolges verdankt. Auch Frl. Dembicka und H. Okoński leisteten Gutes; nur die Rolle Mazeppas war mit Herrn Drzewiecki ungenügend besetzt. Alfred Plohn

MAGDEBURG: Das Repertoire unseres Stadttheaters schwankt zwischen „Miß Dudelsack“ und den am meisten gegebenen deutschen, französischen und italienischen Opern hin und her, widmet sich aber in löblichem Tun dann und wann einer ernsten Pionierarbeit. So hat es mit ausgesprochenem Erfolge Verdi's „Othello“ neueinstudiert gebracht und während der vergangenen beiden Wochen ganz „aus eigener Kraft“ unter Kapellmeister Göllrich, einem Dirigenten von Geist und Temperament, den „Nibelungenring“. Den Siegmund und die beiden Siegfriede sang Pierre de Meyer, die Brünnhilde Frau Gutheim-Poensgen mit Erfolg. In Richard Radow besitzt das Theater einen ausgezeichneten Alberich, in Hans Mirsalis einen guten Mime; v. Ulmann ist immer ein Wotan von Wirkung. Da auch die weniger umfangreichen Partieen entsprechend gut besetzt waren und das Orchester unter seinem Dirigenten Großtaten verrichtete, gewannen die Aufführungen solche Anziehungskraft, daß der Zyklus wiederholt werden dürfte. Max Hasse

MANNHEIM: Das Repertoire bewegt sich seit langem in altem, breitem Geleise. Neu einstudiert erschien Bizet's „Djamileh“ (Jane Freund vertrat sehr geschickt die Titelpartie), als Novität füllte Puccini's „Madame Butterfly“ oftmals die Kasse. Fritz Vogelstrom und Else Tuschkau sangen und spielten die beiden Hauptpartieen glänzend, und Dr. Hagemann wußte die Oper ungemein feinsinnig und geschmackvoll zu inszenieren. — Heinrich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mannfreds Operette „Der Fürst von Marokko" erhebt sich nicht über das Niveau der Alltagsproduktion. — Für das hochdramatische Fach wurde Betty Schubert aus Leipzig verpflichtet.
K. Eschmann

NEW YORK: Es regnet geradezu neue Opern, seitdem Hammerstein durch Erfolge bewiesen hat, daß das Publikum sich dafür interessiert. Hammerstein selbst fährt fort, für Massenet und Strauß Propaganda zu machen. „Elektra" steht bevor, und kürzlich haben wir die Premiere von „Grisélidis" erlebt, einem ziemlich schwachen Werk, das aber gewiß Erfolg gehabt hätte, wenn Renaud den Teufel darin gespielt hätte. — Immerhin ist „Grisélidis" ein Meisterwerk gegen die letzte Metropolitan-Novität, „Germania" von Franchetti, die aber dennoch, dank Caruso, Destinn und Amato und einer prachtvollen Inszenierung eine Zeitlang ziehen wird. Größere Verdienste erwarb sich das Metropolitan durch eine szenisch und musikalisch wundervolle Wiederbelebung, nach vieljähriger Pause, von Gluck's „Orfeo", unter Toscanini, der auch als „Tristan"-Dirigent neue Lorbeeren geerntet hat. In „Tannhäuser" und „Othello" hat Leo Slezak große Erfolge davongetragen, besonders auch als Darsteller. Die beliebteste Kombination ist jetzt Caruso, Farrar und Scotti; für Puccini's „La Bohême", in dieser Besetzung, zahlte man den Billethändlern 20 $ für 5 $-Sitze. — Man sprach vor einigen Wochen von einer Vereinigung der beiden Operngesellschaften; es wird aber nichts daraus werden.
Henry T. Finck

PARIS: Die Komische Oper gab ihrer dem Namen nach größeren Schwester eine gute Lektion, indem sie den von der Großen Oper aufgegebenen „Bajazzo" Leoncavallo's in ihren Spielplan aufnahm. Im Jahre 1902 hatte die Große Oper dieses Werk mit Jean de Reszke, Frau Akté und J. F. Delmas besetzt und dennoch nicht viel damit ausgerichtet. Die Inszenierung war frostig und die Bühne zu groß für das kleine Stück. In der Komischen Oper herrscht ein ganz anderes Leben, und hier entschuldigt man viel lieber die derbe Vulgarität der Musik, weil der Ausdruck von Anfang bis zu Ende echt leidenschaftlich ist. Der Prolog des Tonio wurde von dem Bariton Albers kraftvoll vorgetragen und erntete einen langen Beifallssturm. Der Tenor Salignac war als Darsteller ebenso gut wie als Sänger, und Fräulein Lamarc wußte der wenig günstigen Partie der Nedda eine unerwartete Bedeutung zu verleihen. Der neuen Koloratursängerin Nicot-Vauchelet zuliebe verband die Komische Oper mit dem „Bajazzo" eine Wiederaufnahme der seit zehn Jahren nicht mehr gegebenen zweiaktigen „Phryné" von Camille Saint-Saëns. Schon bei ihrem ersten Erscheinen im Jahre 1893 hatte das anmutige Werk mit seinen geschlossenen Gesangsstücken und seinem gereimten Dialog etwas Altertümliches, und eine neue Jugend hat es seither nicht erworben. Der Textdichter Augé de Lassus hat den pikanten antiken Stoff bedenklich verwässert, denn die angeklagte Phryne enthüllt hier ihre Reize nicht vor dem gesamten Areopag, sondern zeigt bloß einem einzigen Areopagiten in rosigem Licht eine Venusstatue, zu der sie Modell gestanden. Die Musik ist glücklicherweise feiner und geistreicher als der Text, aber die Komik ist nicht sehr lebendig und das Gefühl nicht sehr tief. Frl. Nicot sang mit hübscher, wohlgebildeter Stimme, aber ihre Kräfte reichten doch nicht ganz aus für die ziemlich schwierige Partie. — Neben der Großen und der Komischen Oper und neben der Volksoper der Gaîté weiß sich auch das vierte Operntheater, das Trianon-Lyrique, dem der Pariser Gemeinderat eine kleine Subvention bewilligt hat, mit Anstand zu behaupten. Es kam dort sogar zu einer Neuheit, die wenigstens für Paris eine solche war. Die vieraktige „Laura" von Charles Pons, einem Organisten von Nizza, ist schon mit Erfolg über mehrere Provinzbühnen gegangen. Sie bietet weder stofflich noch musikalisch etwas Neues, kann sich aber ganz gut neben den realistischen Opern der heutigen Italiener sehen lassen. Der bekannte Pariser Musikverleger Paul de Choudens, der hier Paul Bérel zeichnet, hat die Liebesgeschichte eines schwindsüchtigen bretonischen Malers und einer Pariser Chansonettensängerin, die nach einigen Eifersuchtsszenen mit dem Tode des Liebhabers in den Armen seiner reuigen Geliebten endet, möglichst trocken behandelt und der Musik nur in allerlei pittoresken Episoden einige Entfaltung gestattet. Der Tonsetzer hat sich im wesentlichen an Charpentier und Puccini angelehnt und, obschon er Neuling ist, sehr viele Routine gezeigt. Das Trianon-Lyrique bot nicht nur ein recht gutes Orchester, sondern auch eine koloraturgewandte erste Sängerin, Jane Morlet, und einen hervorragenden Bariton, Jean Laure, der noch vor kurzer Zeit Advokat war und diesem Berufe wohl eine auffallend gute Aussprache des gesungenen Wortes verdankt.
Felix Vogt

PHILADELPHIA: Der zwischen der Metropolitan-Gesellschaft und Oscar Hammerstein im vorigen Jahre entbrannte Opernkampf hat auch dieses Jahr seine muntere Fortsetzung gefunden, allein eine etwas überraschende Wendung genommen. Die Metropolitan-Gesellschaft, die im vorigen Jahre durch eine Reihe von unvorhergesehenen Zufällen, sowie ein gewisses aristokratisches „Sichgehenlassen" arg ins Hintertreffen geraten war, hat sich in dieser Saison emporgerafft und macht Herrn Hammerstein das Feld gewaltig streitig. Das Publikum zieht den Vorteil davon, da sich beide Teile bemühen, das Beste zu leisten, um sich dessen Gunst zu sichern. Wie der Kampf ausgehen wird, läßt sich vorläufig nicht absehen. Daß auf die Dauer unser Publikum nicht zwei Gesellschaften mit ca. 120 Vorstellungen in der Saison bei den gegenwärtigen hohen Preisen erhalten kann, ist kaum zu bezweifeln, zumal die Konkurrenz die Honorare der Künstler auf eine derart unsinnige Höhe gebracht hat, daß an eine Ermäßigung der Opernpreise nicht zu denken ist. Jedenfalls haben sich jene getäuscht, die die vorjährige Opernlust als eine rasch vorübergehende Modesache bezeichneten. Vorläufig sind beide Häuser gut besucht, und es scheint sich auch hier das Sprichwort zu bewahrheiten von dem Appetit, der beim Essen kommt. — In künstlerischer Beziehung stand die Metropolitan-Gesellschaft zu Anfang der Saison weit über Hammersteins Haus. Seither haben sich die Leistungen mehr ausgeglichen. Die Metropolitan hat, da sie auch deutsche

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Opern bringt, den Vorteil reicherer Abwechselung. Sie hat außer ihrem vorjährigen Bestande eine Anzahl neuer interessanter Künstler zu gewinnen gewußt, so den Wiener Tenoristen Slezak, der hier als Othello und als Manrico sehr gefiel, den Baritonisten Gilly und andere. Freilich gab es bei den neuen Engagements auch Nieten, so die beiden Altistinnen Meitschik und Wickham und den französischen Tenoristen Clement, der hier Massenet's „Werther" durch seine elende Verkörperung der Titelrolle zu Fall brachte, wiewohl dieses Werk Massenets in musikalischer Beziehung weit höher steht, als all die neuen Opern desselben Komponisten, die man heuer bei Hammerstein gehört hat. Die Hauptattraktionen üben noch immer die alten Kräfte aus: Caruso, Destinn, Amato, Gadski, Burrian, Joern, denen in zweiter Reihe die Farrar, der neue amerikanische Tenorist Martin, der gute Charakterbassist Didur, Bonci und zahlreiche andere Künstler folgen. Die Vorführung der „Verkauften Braut" mit Destinn und Joern in den Hauptrollen, von „Hänsel und Gretel" in guter Besetzung, der „Tosca" mit der Fremstad in der Titelrolle waren bisher das Beste, was die Metropolitan geboten hat. Die Destinn bot auch als Santuzza eine Meisterleistung. Mittelmäßig waren die bisherigen Aufführungen von „Tannhäuser", „Lohengrin" und Gounod's „Faust", und eine sonst treffliche Aufführung des „Tristan", den Toscanini ohne Partitur leitete, wurde durch eine unmögliche Besetzung des Kurwenal mit Amato verschandelt. Einen großen Erfolg fand auch die Ausgrabung der alten Oper Paër's „Le maître de chapelle", die auf einen Akt zusammengestrichen wurde und durch die treffliche Darstellung der Titelpartie durch den gemütlichen Baßbuffo Pini-Corsi und das Auftreten einer neuen, überaus begabten Opernsoubrette Alma Gluck zündend wirkte. Mozart scheint dieses Jahr „tabuht". Es fehlen die Kräfte dafür. In Vorbereitung sind der „Ring", der „Freischütz" und „Pique Dame", bei der endlich Gustav Mahler den Taktstock schwingen soll. — Oscar Hammerstein vergaß in dieser Saison, daß „qui trop embrasse, mal étreint". Er wollte zu viel auf einmal bieten und hatte neben den regulären Opernabenden noch je zwei Abende die Woche für die französische komische Oper bestimmt. Er gab „Madame Angot" und „Mascotte" bei guter Besetzung und dann noch das „Glöckchen des Eremiten" in ungenügender Weise. Dann wurde das Experiment aufgegeben. Die Sache zog in dem Riesenhause nicht, zumal das Publikum, das unsere „Volksoper" besucht, kein Französisch versteht. Das Personal für die ernste Oper ist zumeist vom Vorjahre bekannt: Luisa Tetrazzini, Mary Garden, Gerville Reache, die Tenöre Zenatello, Dalmorès, die Baritone Dufranne, Renaud, Polese wurden beibehalten. Mit den neuen Engagements hatte Hammerstein diesmal nicht viel Glück. Der neue Tenorist Zerola hat eine schöne Höhe, allein ungenügende Gesangsausbildung, der spanische Tenorist Carasa ist nicht ernst zu nehmen, der neue französische Tenorist Lucas ganz ausgesungen, der neue irische Tenorist Mc Cormack reicht kaum für lyrische leichte Partieen aus. Ein guter Bassist ist in Vallier engagiert worden, dafür aber auch zwei Provinzbassisten, die ein Grauen sind. Auch die neuen Sängerinnen, die Hammerstein heuer engagiert hat, sind mit Ausnahme von Mme. Mazarin, einer trefflichen Sopranistin, recht unbedeutend. Allein Hammerstein wie die Metropolitan sahen sich genötigt, coûte que coûte ihr Personal zu vergrößern, weil sie außer New York und unserer Stadt noch in einer Anzahl anderer Städte Vorstellungen geben, in denen die Opernlust erwacht ist. Die Folge davon ist, daß wir hier im Gegensatz zum vorigen Jahre vielfach Vorstellungen haben, bei denen die treffliche Besetzung einiger Partieen für den unzureichenden Rest aufkommen muß, ein Verhältnis, das einen reinen künstlerischen Eindruck ausschließt. So hörten wir bei Hammerstein eine „Carmen"-Vorstellung, bei der die Titelrolle durch Marguerite Sylva ganz wundervoll vertreten war, während der Don José Carasa's und die übrige Besetzung unter aller Kritik waren. Dann einen „Faust", bei dem Mary Garden als Marguerite und Dalmorès als Faust geradezu ideal waren, mit einem schlechten Mephisto, einem unmöglichen Siebel usw. Hammerstein hat überdies heuer ein neues Orchester aus zumeist lokalen Kräften zusammengesetzt, das sehr mittelmäßig ist. Den besten Dirigenten, Campanini, hat er verloren und keinen Ersatz für ihn gefunden. Neue Opern hat er überhaupt nicht gebracht, wenn man von den Werken Massenet's absieht, die er uns nacheinander aufgetischt hat: die im Stil ganz verfehlte „Hérodiade" (ausgerechnet nach „Salome"), die musikalisch unbedeutende „Sapho" und dann die etwas stimmungsvollere „Grisélidis", die freilich auch mehr ein Besetzungs- und Inszenirungs- als ein musikalischer Erfolg war. Mary Garden, deren Vielseitigkeit staunenswert ist, und die Tetrazzini, deren vierdimensionaler Persönlichkeit Hammerstein die „Tochter des Regiments" zumutete, ziehen noch immer. Auch „Hoffmanns Erzählungen" gefallen mehr und mehr, wiewohl sie Hammerstein lange nicht so gut besetzen konnte als im Vorjahre. Trotzdem die heurige Saison bei Hammerstein, bis jetzt wenigstens, nicht auf der Höhe der vorjährigen steht, wird das neue Haus vom großen Publikum reichlich patronisiert, und der finanzielle Erfolg dürfte nicht viel hinter dem des vorigen Jahres zurückbleiben. Und daß dies schließlich für den findigen Impresario das Wichtigste ist, zweifelt kein Vernünftiger. Sonst würde er nicht so oft das Gegenteil versichern. Dr. Martin Darkow

PRAG: Julius Stern hat uns eine vieraktige Oper beschert. Sie heißt „Narziß Rameau". Gleich drei Librettisten haben sich die Mühe genommen, das Brachvogelsche Stück zu veropern. Leon, Schurz und Franke heißt die offene Gesellschaft, der es restlos gelungen ist, ein Textbuch zustande zu bringen, das an Langweiligkeit wirklich nichts zu wünschen übrig läßt. Von einer feinern Zeichnung der Charaktere keine Spur, die Szenenführung lose, der Dialog bar jeder dichterischen Schönheit. Wer darf da vom Publikum verlangen, daß es den Vorgängen auf der Bühne Interesse entgegenbringe? Das Süjet an sich ist gewiß wirksam. Die Geschichte des verkannten Opernkomponisten Narziß und seiner Antoinette, die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Marquise Pompadour endet, könnte eine zugkräftige Oper geben. Aber die Ironie des Schicksals will es, daß die besten Motive immer an die unfähigsten Verarbeiter kommen. Über die Musik Julius Sterns weiß ich beim besten Willen nichts Gutes zu sagen. Sie verrät zwar routinierte Mache, ist aber sonst in der Erfindung und Instrumentation von einer — man möchte schon sagen — geradezu vorbildlichen Physiognomielosigkeit. Kapellmeister Klemperer hat an diese verlorene Sache viel Mühe gewendet, aber weder er noch die Forti als Pompadour und Pokorny als Narziß konnten einem Werke auf die Beine helfen, das nicht die Kraft hat, auf eigenen Füßen zu stehen. — Im Tschechischen Nationaltheater ging Dvořák's „Jakobiner" neu bearbeitet in Szene. Kovařovic hat ihm die größte Sorgfalt angedeihen lassen und sich den Dank aller Dvořák-Freunde erworben. Dr. Ernst Rychnovsky

STRASSBURG: Die einfache Aufzählung der Erstaufführungen in den letzten zehn Wochen: die franko-romanischen Werke „Joseph (Méhul), „Regimentstochter", „Carmen", „Mignon", „Weiße Dame", „Teufels Anteil", „Tosca", „Traviata", „Manon", „Afrikanerin", „Jüdin", gegenüber den deutschen: „Walküre", „Rienzi" und „Meistersinger" (wozu noch der Einakter „Versiegelt" und die Operette „Boccaccio" kommen), ergibt eine Tendenz des Spielplans (soweit man überhaupt von einer solchen reden kann), die von dem, was ich wenigstens als Aufgabe einer modernen deutschen Opernbühne betrachte, recht weit entfernt ist. Dabei waren die Aufführungen als solche zumeist ganz befriedigend, manche (z. B. „Rienzi", „Tosca" usw. unter Gorter) sogar gut zu nennen, freilich mit Ausnahme der Inszenierungen, deren ganzer Jammer dem Straßburger Kunstfreund so recht aufgeht, wenn er einmal die Karlsruher Hofbühne besucht, der wir sonst orchestral und solistisch im Durchschnitt überlegen sind. Mumien, wie die „Weiße Dame", darf man wahrlich ruhen lassen — zumal wenn man keinen richtigen lyrischen Tenor hat —, wo so viele würdigere Werke vergebens der Auferstehung harren. Auch auf die „Tosca" hätte man verzichten können. Genußreich gestaltete sich das Gastspiel von Margarete Preuse-Matzenauer als Brünnhilde und Carmen; die stereotype Wiederkehr von Sigrid Arnoldson erscheint künstlerisch dagegen auch ziemlich entbehrlich. Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: In Erwartung der Wiederkehr der polnischen Oper haben wir vorläufig (für vier Monate) eine italienische Truppe des bekannten Impresario Castellano. Mit Ausnahme von ein paar besseren Kräften: Frau Bianchini-Capelli, der Koloratursängerin Galvany, der Herren Carpi (Tenor) und Maggini-Cosetti (Bariton) sind die Sänger nur mittelmäßig; die Opernvorstellungen („Aida", „Werther", „Trovatore", „Fedora" zum erstenmal in Warschau) halten sich meistens dank der Routine des Kapellmeisters Cimini. H. v. Opieński

WEIMAR: Zu erwähnen ist die Aufführung einzelner Teile des „Ring", sowie des darauf folgenden ganzen Zyklus. Besondere Bedeutung sollte die Aufführung der „Walküre" durch die Mitwirkung des Bayreuther Loge Dr. Briesemeister als — Siegmund gewinnen. Aber man war enttäuscht. Um so erfreulicher waren die Leistungen unserer ständigen Kräfte. So boten Zeller als Siegfried, Strathmann als Wotan, Ucko als Brünnhilde und vom Scheidt als Sieglinde höchst beachtenswerte Leistungen. Störend wirkte dagegen eine bereits seit längerer Zeit auffallende chronische Verstimmung der Bläser sowie eine geradezu brutale Tongebung des Blechs. Peter Raabe, der das ganze Werk gewissenhaft leitete, überraschte manchmal durch ungewohnte Tempi. Mit verschiedenen Maßnahmen der Neuinszenierung dürften wohl viele auch nicht einverstanden gewesen sein. Carl Rorich

WIEN: In der Hofoper: zunächst eine belanglose „Wiedererweckung" von Gounod's „Roméo et Juliette" (mit Selma Kurz als Julia), der eine baldige Wiedereinschläferung der süßlichen und flachen Oper folgte. — Dann eine neue Tat: die Aufführung der längst in der Volksoper abgespielten „Tosca", offenbar um einem dringenden Bedürfnis des Kassiers zu genügen. Eine Berechnung übrigens, die leider stimmt: alle Vorstellungen sind schon am Tage der Spielplanausgabe ausverkauft. Leider — denn ein schlimmeres Zeugnis kann sich kein Publikum geben, als wenn es dieses scheußliche Attentat auf den künstlerischen Geschmack, diese Spekulation auf die niederträchtigsten Instinkte ruhig zu Ende anhört, statt durch einen Sturm der Empörung jene wegzufegen, die dieses blutrünstige Wachsfigurenkabinet mit Musikbegleitung vorführen. Unbegreiflich, daß ein Dirigent von Weingartners Feinfühligkeit imstande ist, das — gerade durch das in der Musik steckende Talent so widerwärtige — Werk bis zum Schluß zu leiten, ohne daß ihn ein sich aufbäumender Ekel zwingt, den Taktstock wegzuwerfen. Ebenso unbegreiflich wäre es, daß die Darsteller es vermögen, die Mittel ihres Körpers und Geistes in den Dienst der Gestaltung solcher aufreizenden Brutalität zu stellen, — wenn man nicht wüßte, daß der Gott Effekt der höchste ist, zu dem sie beten. Frl. Marcel hat die lyrischen Stellen der Tosca zu vollendeter Schönheit gebracht: man kann sich das Gebet des zweiten Akts und die beiden Liebesduette nicht schmerzlich-süßer und kaum in zarteren Klangreiz getaucht vorstellen. Aber für alles Leidenschaftliche, für allen Affekt fehlt es an entscheidender Schlagkraft, — jeder energische Akzent versagt, und vollends der Sprechton ist an Stellen, die höchste Verzweiflung oder grauenhaften Hohn fordern, kühle Konversation in schlechtem Deutsch. Im Spiel versucht sie es mit einer gleichsam irren Kindlichkeit und Hilflosigkeit; aber die Figur der blutvollen, explosiven Italienerin zerrinnt dabei vollends. Im Gegensatz zu Schmedes, der dem Cavaradossi prachtvolle Konturen von trotzigem Märtyrertum gibt, so eindringlich umrissen, daß man um solcher Charakteristik willen gern auf ein paar schmeichelnde bel canti nach italienischer Tenorweise verzichtet. Herr Demuth, als Scarpia gesanglich vortrefflich, gibt die Gestalt doch psychologisch zu einfach, — bloß als brutalen Machthaber, statt als eleganten Hofmann, der seinen Sadismus und seine Lust am Peinigen unter erlesenen Manieren und überlegen kühler

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vornehmheit verbirgt. Ein Kompliment diesmal für Herrn von Wymetal: noch kaum zuvor (höchstens bei Erlangers „Polnischem Juden") hat er ein Werk derartig ohne „Zutaten" inszeniert, wohltuend mildernd — im zweiten Akt sogar zu sehr — und durch feine Bühnenstimmungen auf das schönste wirkend. Die Bühnenbilder des ersten und des dritten Aktes sind durchaus vollendet, der erste Aktschluß besonders gelungen, weil er nicht durch das Detail der kirchlichen Handlung, sondern durch flimmerndes Kerzenlicht und verschwimmenden Weihrauch einen wirklich malerisch-musikalischen Eindruck macht. Und die Masken von Scarpias Gefolge sind einfach meisterhaft: diese konfiszierten Galgenphysiognomieen, gelb, schielend, hämisch und scheu, mit gierig zugreifenden Henkershänden — das Grauen würgt einen beim bloßen Anblick dieser Gesichter. Nur schade, daß es gerade dieses abscheuliche, eines künstlerischen Theaters durchaus unwürdige Werk ist, bei dem sich das Geschick der Regie des Herrn von Wymetal zum erstenmal einwandfrei erwiesen hat. — In der Volksoper, ebenso überflüssig, die Aufführung der dreißig Jahre alten Ponchielli'schen „Gioconda". Die Ahne der „Tosca", der Puccini'schen „Muse" überhaupt. Dieselbe Häufung einer Pseudomelodik, die ein bloßes Melodisieren ist, dessen Gebilde sich nicht festhalten lassen, kein Profil haben und dem Ohr im Vorüberziehen doch die Täuschung geben, etwas Wohllautendes und melodisch Erfundenes gehört zu haben. Vom Text ernsthaft zu sprechen, ist unmöglich; er ist das Muster einer Parodie der „Großen Oper". Fräulein Wenger singt die Titelrolle sehr schön und passioniert; Frau Drill-Orridge die blinde Mutter mit starker Empfindung. Wogegen die Herren Schütz, Chmel und Nosalewicz trotz ihrer guten Mittel und auch wenn sie zu einem höheren Stil der Darstellung gelangen können, so lange unmöglich sein werden, bis ihre Aussprache den Anforderungen einer deutschen Bühne gemäß sind. Dogen und Fürsten im tschechisch-deutschen Dialekt — es ist, als wenn die unbewußte Travestie des Textes durch die Aufführung zu einer bewußten gemacht werden sollte. Richard Specht

KONZERT

ANTWERPEN: Die Société des nouveaux concerts bot dem Publikum den erlesenen Genuß, Ysaye und Pugno im Zusammenspiel in Sonaten von Mozart, Franck und Beethoven als einzigartige Meister auf diesem Gebiet bewundern zu können. Interessant durch das Programm, aber wenig glücklich in der Ausführung war das Auftreten des Gemischten Chores von St.-Servais aus Paris im zweiten Abonnementskonzert dieser Gesellschaft, während im dritten Fritz Steinbach an der Spitze des hiesigen, in bester Verfassung befindlichen Orchesters mit Strauß' „Eulenspiegel" und besonders mit Brahms' „Zweiter" unser Publikum zu einer hier selten erlebten Begeisterung anfachte. Recht anerkennenswert spielte Edith von Voigtlaender Lalo's Spanische Symphonie und eine Beethovensche Romanze für Violine.
A. Honigsheim

AUGSBURG: Die erste Hälfte der Saison bot so ziemlich das gleiche Bild wie in den Vorjahren. In der Musikschule stellte sich wieder das Hösl-Quartett (München) vor, im Oratorienverein das Böhmische Streichquartett und die Barthsche Madrigalvereinigung. Sehr zu Dank verpflichtete der Oratorienverein seine Getreuen durch das Engagement des Münchener Konzertvereinsorchesters, das unter Ferdinand Löwes siegender Führung mit der großartig wiedergegebenen c-moll Symphonie von Brahms, dem „Till Eulenspiegel" und der „Tannhäuser"-Ouvertüre Triumphe feierte. Ebensolche einzuheimsen war auch Felix Mottl beschieden, als er an der Spitze des verstärkten hiesigen Städtischen Orchesters u. a. Liszts „Faust"-Symphonie zur Aufführung brachte. — Der Leipziger Cellomeister Julius Klengel und der Pianist Fritz von Bose bescherten uns einen genußreichen Sonatenabend. — Noch weniger Zuhörer als zu diesem Konzert fanden sich zu dem Klavierabend von Amy Hare ein. — Der bisher hier stark vernachlässigte Christian Sinding kam mit zwei großen Werken zu Wort: Emma Martin und Genossen spielten das a-moll Klaviertrio op. 64, Emil Preißig ganz vortrefflich das Violinkonzert in A-dur op. 45. — Gleichfalls sei des stimmlich gut fundierten und gebildeten Münchener Baritonisten Alfred Naef lobend gedacht, weil er neben Bekanntem auch der Produktion der Neuzeit durch Vortrag einiger Lieder von Hermann Zilcher sein Interesse zuwendete. — Otto Hollenberg brachte gelegentlich eines Liederabends mit eigenen Kompositionen 23 seiner meistens noch im Manuskript vorhandenen Musenkinder an die Öffentlichkeit. An dem von der Ortskritik konstatierten Erfolg des Abends hatten die mit Interesse und Wärme auf die Absichten des Komponisten eingehenden Gesangssolisten Hedwig Spengel und Dr. Arno Hollenberg (München) dankbar zuerkannten Anteil. Otto Hollenberg

BERLIN: Im sechsten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle dirigierte Richard Strauß Haydns Symphonie G-dur (militaria), die Dritte von Brahms, die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" und als Novitäten „Olafs Hochzeitsreigen" (symphonischer Walzer) von Alexander Ritter und das Erntefest aus dem „Moloch" von Max Schillings. Besser als das für ein Symphoniekonzert doch gar zu derb instrumentierte Opernbruchstück gefiel die Musik von Ritter, in der Hauptsache ein fein rhythmisierter Walzer; Nordlandsluft, wie man nach dem Titel vermuten mochte, war allerdings nicht in dem Orchestersatze zu spüren. — Im siebenten Nikisch-Konzert gab es nur längst Bekanntes zu hören: Schumanns Ouvertüre zur „Genoveva", die große „Leonoren"-Ouvertüre, dazwischen spielte Ansorge Schuberts „Wanderer"-Phantasie in der Lisztschen Bearbeitung vollendet schön in der Tonfärbung und in sinniger Auffassung. Den Schluß machte auch hier die F-dur Symphonie von Brahms. — Gabriel Pierné's „Kinder-Kreuzzug", mit dessen Aufführung sich Bruno Kittel viel Mühe gegeben hat, bereitete den meisten Hörern eine arge Enttäuschung. Abgesehen von ein paar instrumentalen Einleitungen fließt doch dem französischen Musiker der Born der musikalischen Erfindung

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gar zu dürftig, um ein größeres Werk zu schaffen. Trotz des Aufgebots von gemischten und Kinder-Chören, der Orgel und des Orchesters mit allen möglichen Solostimmen kommt es nirgends zu einer tiefer greifenden Stimmung; ein süßlich-sentimentaler Grundton ermüdet den Hörer. Außer Bruno Kittel machten sich um die Aufführung Jeannette Grumbacher-de Jong, Emil Pinks, Georg Arend und Ernst Hildebrand, das Blüthner-Orchester und Friedrich Hölzel vor der Orgel wohlverdient. — Über der Aufführung des Friedrich E. Kochschen Oratoriums „Von den Tageszeiten" schwebte insofern ein Unstern, als der Komponist, der die Kräfte zur Ausführung gewonnen und alle Proben geleitet hatte, kurz vor der Aufführung erkrankte. Indessen sprang Georg Schumann als Dirigent ein und brachte das Werk, abgesehen von einigen unbedeutenden Schwankungen, zu schöner Geltung; der Hörer bekam von der großzügig angelegten Tondichtung einen vollen Eindruck. Der Musiker hat sich sein Textbuch selbst sinnig erdacht. Mit den einzelnen Tageszeiten: der Nacht, dem Morgen, dem Mittag und dem Abend, verknüpft er das Geschick des Menschen, der in engsten Konnex zur Natur gebracht wird, und um das religiöse Empfinden zu befriedigen, gibt die Erscheinung Christi dem Ganzen die höhere Weihe. Die prägnanten Momente aus dem Leben des Heilandes: seine Geburt, sein Auftreten im Tempel als Knabe bei den Schriftgelehrten, seine Bergpredigt und den Opfertod auf Golgatha, verbindet das Gedicht geschickt mit den Ereignissen des menschlichen Lebens zu den verschiedenen Zeiten des Tages. Der Musiker ist des großen Stils für solch ein weitgespanntes Werk durchaus mächtig, namentlich interessiert seine Orchestermalerei; er weiß die Stimmung für das, was er dann vom menschlichen Leben vorführt, trefflich vorzubereiten. Seine Melodik ist fein gesponnen, sie wird niemals trivial. Seine Orchesterbehandlung interessiert mehr als sein Chorsatz, der sich nur selten zu geschlossener Fülle des Klanges verdichtet, dann allerdings sehr schön wirkt. Daß die Menschen, die uns vorgeführt werden, wie z. B. die Mutter, die ihr Kind in Schlaf singt, das sich neckende Liebespärchen, der Landmann, der den Samen ausstreut, der Wandrer, der Abends seinem Heim zustrebt, plastisch wirken in der musikalischen Ausarbeitung, kann ich nicht finden, wenn auch zugegeben werden soll, daß das Wiegenlied im ersten Teil ein reizvolles Tongebilde ist. Ein Mangel in der Musik erscheint mir die rhythmische Verzwicktheit, die so oft den guten Taktteil vernachlässigt; auch fehlt den Motiven die rhythmische Kraft. Lebendig in der Wirkung sind der Reigen unter der Dorflinde, das Trinklied für den Baß, das glücklich einen humoristischen Ton anschlägt. Echt religiöse Weihe atmen die Frauen- und Knabenchöre mit der archaistischen Harmonik, denen die Momente aus dem Leben Christi anvertraut sind; sie sind wie unsichtbar aus der Höhe zu uns herklingend gedacht; es wird darin ein legendenhafter Ton glücklich getroffen. Gegen das Ende erhebt sich ein gewaltig angelegter Chorsatz nach dem Vaterunser. Das Thema der Schlußworte „Dein ist das Reich, dein ist die Kraft usw.", wird zu einem fugierten Aufbau ausgenutzt, der den Tonsetzer in der Vollkraft seines kontrapunktischen Könnens zeigt. Der Totaleindruck des Kochschen Oratoriums ist ein durchaus erfreulicher; man muß sich bloß wundern, daß keiner der Dirigenten unserer Chorvereine das Werk zum Einstudieren angenommen hat, da es auswärts schon in vielen Städten aufgeführt worden ist. Der Komponist hatte sich deshalb verschiedene kleinere Vereine zusammengebeten, die von Max Eschke gut diszipliniert waren; die Frauenchöre hatte Margarete Toeppe gestellt. Die Soli waren mit Elisabeth Ohlhoff, Gertrud Fischer-Maretzki, Paul Reimers und Hermann Weißenborn besetzt. Die Philharmoniker taten ihre volle Schuldigkeit, die Orgelpartie spielte Bernhard Irrgang. — Siegfried Ochs hat eine große künstlerische Tat zustande gebracht: er hat Otto Taubmanns „Deutsche Messe" aufgeführt, ein Werk, das manches Jahr hat harren müssen, ehe es seine Uraufführung erlebte. Der Name des Komponisten, der bei uns in Berlin tätig ist, war bekannter durch seine Kritiken als durch seine Werke, die niemand aufführen wollte, weil sie zu schwer erschienen. Schwer ist ja gewiß auch diese seine neue Messe: daß sie aber aufführbar ist und daß sie schön, sehr schön, oft sogar ganz gewaltig und herrlich klingen kann, das hat Ochs an der Spitze seines Philharmonischen Chors und der Philharmoniker bewiesen. Es hat dem Dirigenten und seiner Sängerschar natürlich viel Mühe gemacht, diese Musik einzustudieren; man erzählt sich von einigen 70 Proben. Aber der großartige Erfolg dieser ersten Aufführung belohnt auch reichlich alle Mühen; man hatte das Gefühl, einem neuen, wirklich bedeutsamen Ereignis beigewohnt zu haben. Den Namen „Eine deutsche Messe" hat Taubmann seinem Werke gegeben nach dem Vorgange Brahms', der sein Chorwerk „Ein deutsches Requiem" betitelte. Aus der Bibel Luthers hat sich der Musiker die passenden Stellen ausgewählt und so zusammengestellt, daß man in den Umrissen recht wohl den Gedankeninhalt der einzelnen Teile aus der lateinischen Messe zu erkennen vermag. Damit gewann sich der Tonsetzer von vornherein den Vorteil, jedem Vergleich mit den alten Meistern aus dem Wege zu gehen, die den alten lateinischen Meßtext in Musik gesetzt hatten. Das Kyrie, Credo, Sanctus ist auch bei Taubmann leicht herauszuerkennen, aber seine Musik ist durchaus neu, eigenartig, ganz selbständig. Er ist ein Kontrapunktiker ersten Ranges, er schwelgt in einfachen und komplizierten Fugensätzen, aber so schwierige Probleme er sich auch stellt — er löst sie mit sicherer Hand, und sein Chorsatz klingt eigentlich einfach, man hört die enormen Schwierigkeiten gar nicht heraus. Das Orchester wird farbenreich behandelt, stets beteiligt es sich an der liebevollen Ausdeutung des Bibelwortes und vertieft die Stimmung. Die Themen sehen sich meist recht einfach an, erweisen sich aber als keim- und triebkräftig. Die moderne Harmonik wie die Kontrapunktik ist frei von allem Schablonenhaften, es klingt alles stets natürlich, weil das Ohr der Konsequenz in der Stimmführung Folge leistet. Daß man solch ein Werk beim erstmaligen Hören

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in allen Einzelheiten zu erfassen vermöchte, das ist ausgeschlossen; ich kann nur den Gesamteindruck fixieren, daß mir das Werk einen überwältigenden, oft erschütternden, tiefen Eindruck gemacht hat, daß ich keine Gelegenheit versäumen werde, es wieder zu hören und zu studieren, sobald es mir zugänglich sein wird. Der Chor und das Philharmonische Orchester haben Wunder verrichtet, sie waren völlig Herr des Stoffes. Unter den Einzelstimmen tat sich die Vertreterin der Altpartie Emmy Leisner durch Schönheit des Tones und musikalische Sicherheit vorteilhaft hervor, im Sopran wirkte Else Launhardt mit, im Tenor und Baß Richard Fischer und Anton Sistermans. Das Publikum rief zum Schlusse stürmisch den Dirigenten und den Komponisten. Mir erscheint die Aufführung dieser deutschen Messe als das bedeutendste musikalische Ereignis des Winters in Berlin. — Unter Georg Schumanns Leitung sang die Singakademie das liebliche Pastorale „Acis und Galatea“ von Händel mit Mary Münchhoff als Galatea, Emil Pinks als Acis und J. van Raatz-Brockmann als Polyphem, außerdem aber ein für Berlin neues Werk: die „Totenmesse“, die Giovanni Sgambati zur Erinnerung an den ermordeten König Humbert geschaffen hat. Es ist das herrliche Werk eines reifen Künstlers, in Anlage und Aufbau abweichend von der hergebrachten Form, durchaus selbständig gestaltet, vornehm in den melodischen Linien wie den oft ganz eigenartigen Harmoniefolgen. Für die Stimmen ist es sehr dankbar, weil sangbar geschrieben, es atmet einen köstlichen Wohllaut aus, namentlich in den kurzen a cappella gesetzten Partieen. Auf Solostimmen verzichtet der Autor, nur an einer Stelle ist der Bariton mit einem schwungvollen Solo bedacht. In kontrapunktischen Künsten ist Sgambati so wohl bewandert wie irgend ein deutscher Meister; seine Motive deklamieren den lateinischen Text mit prägnantem Ausdruck. Dem Orchester wie auch der Orgel fällt ein bedeutsamer Anteil in der Partitur zu, die Tonmalerei ist farbenreich, sie deutet überall liebevoll den Inhalt der Worte aus. Es sind nur wenige Stellen, wo zu etwas stärkeren Ausdrucksmitteln gegriffen wird, die unserm deutschen religiösen Empfinden widersprechen. Der Dirigent hatte das Werk trefflich einstudiert, und die Sängerschar wie das Orchester brachten das interessante Werk zu schönster Wirkung. — Kurz aufeinander folgten das achte und das neunte Nikisch-Konzert. In dem einen enthielt das Programm als Novität das Violinkonzert op. 50 von E. Jaques-Dalcroze, das zwar von Stefi Geyer recht flott und fertig gespielt wurde, seinem Inhalte nach indessen wenig interessierte. Sonst gab's nur Bekanntes zu hören: Schuberts „Rosamunden“-Ouvertüre, Bruckners Neunte und Liszts ungarische Rhapsodie „An Hans von Bülow“. Der andere Abend begann mit einem Orgelkonzert (d-moll) von Händel, in dem Joseph Bonnet aus Paris die Orgelpartie spielte; dann sang Frau Preuse-Matzenauer Gernsheims Konzertarie „Agrippina“ (Text von Hermann Lingg) mit machtvoll ausklingendem Organ. Es folgten Georg Schumanns „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema“, die sich wieder allgemeinen Beifalls erfreuten und zum Schluß die dritte Symphonie (c-moll) von Saint-Saëns, dem Andenken Liszts gewidmet, in der die Orgel und sogar das Klavier zum Orchester hinzugezogen werden, ohne indessen zu besonderer Wirkung zu gelangen. Nur im Finale gestaltet sich das Werk farbenreicher und überhaupt lebendiger, sonst ermüdet es durch Farblosigkeit und durch die Unbedeutendheit der Motive. E. E. Taubert

Ungemein interessant verlief das fünfte Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde: Oskar Fried verstand es, das Blüthner-Orchester zu trefflichen Leistungen anzuspornen. Begonnen wurde mit der, man weiß nicht warum, „Le midi“ genannten Symphonie von Haydn (No. 7 der Gesamtausgabe), die auch durch die Verwendung von zwei Solo-Geigen und einem Solo-Violoncell an Corelli's und Händels Concerti grossi erinnert. Wundervoll ist der mit einem großen Rezitativ eingeleitete langsame Satz, eine Art Dialog zwischen der Violine und dem Violoncell, der in einer großen Kadenz endigt und von den Herren Lambinon und Berrens vortrefflich ausgeführt wurde. Sehr zu billigen war, daß diese Symphonie nicht von dem ganzen Streichorchester gespielt wurde. Auf sie folgte die zweite Nachtmusik aus Gustav Mahlers siebenter Symphonie. Dieses sehr apart instrumentierte Stück von ziemlicher Ausdehnung soll wohl die Ereignisse einer Sommernacht auf dem Lande schildern, die ein Schlafloser miterlebt. Fehlt auch mitunter die Inspiration, so ist doch durch zahlreiche geistvolle Einzelheiten dafür gesorgt, daß die Teilnahme des Hörers nie ermattet. Das gilt auch von Conrad Ansorges op. 25, der Tondichtung „Aussöhnung“ für Orchester und Chortenor, der das so betitelte Gedicht von Novalis eindrucksvoll vorzutragen hat. Dessen erster Vers, „Wunden gibt's, die ewig schmerzen“, hat den Komponisten wohl veranlaßt, zu sehr sich zum Pessimismus zu bekennen und vor allem darin zu lange zu verweilen; seine Phantasie nimmt erst einen höheren Aufschwung, wenn der Chor zu Worte kommt; dann aber merkt man gleich, daß der grübelnde philosophische Musiker ein warmes Herz und Schaffensfreudigkeit in sich trägt. Daß Ansorge in bezug auf Klangwirkung noch manches zu lernen hat, wird er selbst wissen und wohl auch einige Änderungen vornehmen. Als Solistin trat Marie Louise Debogis aus Genf auf, eine Vortragskünstlerin ersten Ranges, die über herrliche, trefflichst geschulte, sehr ausdrucksvolle Stimmittel gebietet und in Liedern mit Orchester von Berlioz, Henri Duparc und Liszt sich dankbare Aufgaben gestellt hatte. — Dieselbe Künstlerin, deren gute deutsche Aussprache zu rühmen ist, wirkte auch beim Waldemar Meyer-Quartett mit und errang hier gleichfalls einen großen Erfolg. Noch mehr aber gefiel hier das Quintett op. 20 von Edgar Stillman-Kelley, dessen Klavierpart bei Ella Jonas aufs beste aufgehoben war. Schon früher habe ich auf dieses Klavierquintett, dessen überaus klarer Aufbau ebenso zu rühmen ist wie der große Melodieenreichtum, gebührend aufmerksam gemacht; diesmal erschienen mir die ans Mysteriöse streifenden Stellen des übrigens auch besonders an Klangreizen reichen lang-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

samen Satzes und der Einleitung des Finale besonders wertvoll. — Henri Marteau und seine Quartettgenossen Louis van Laar, Hugo Birkigt und Hugo Becker spielten Regers d-moll Quartett op. 76 so klar und tonschön, daß es weit mehr Eindruck machte als bei früheren Vorführungen; auch mit ihrer Interpretation von Schumanns F-dur Quartett konnte man sich durchaus einverstanden erklären. — Das Waldemar Meyer-Quartett eröffnete seine fünfte Soiree mit Beethovens G-dur und schloß sie mit dem prächtigen Klavierquartett in E von Alfred Lorenz, das in der vorigen Saison hier eine so glänzende Aufnahme gefunden hatte (vgl. „Die Musik" Band 30, Seite 186); wieder vertrat José Vianna da Motta in ausgezeichneter Weise den Klavierpart. Als Zwischennummer spielte der Quartettführer das im Vorjahre erstmalig veröffentlichte Violinkonzert in C-dur von Haydn (vgl. „Die Musik" Band 31, Seite 228) mit Klavierbegleitung, ein Werk, das in den Rahmen eines Kammermusik-Abends doch nicht recht paßt. — Felix Berber meisterte das Brahmssche Konzert und hob das ihm gewidmete neue Violinkonzert op. 25 von Max Schillings, der bei dieser Gelegenheit das Philharmonische Orchester dirigierte, aus der Taufe (Verlag: N. Simrock, Berlin; Klavierauszug 12 Mk). Unstreitig ist es ein bedeutendes Werk, aber es krankt an zwei die Verbreitung erschwerenden Fehlern, nämlich der gar zu großen Länge namentlich der beiden ersten Sätze und einer überladenen Polyphonie des Orchesters; so geistvoll auch Schillings kontrapunktiert, so wenig denkt er daran, daß er den Solisten benachteiligt, besonders wenn er noch dazu zu dick instrumentiert. Mit dem Begriff eines Konzerts scheint es mir sich auch nicht zu vertragen, daß dieses Violinkonzert in der Hauptsache dramatische Musik enthält; diese hat nun aber wieder den Komponisten erfreulicherweise abgehalten, seinem sonst gern gepflegten Hang zum Grüblerischen nachzugehen; er schenkt uns weit ausladende, warm empfundene Kantilenen; insbesondere ist der langsame Satz in der Hauptsache ein lebensvoller Herzenserguß. Merkwürdigerweise ist das Hauptthema des ersten Satzes (Allegro energico mit Recht genannt) von dem sogenannten Wolfsmotiv aus d'Albert's „Tiefland" stark inspiriert; zu dem sehr einschmeichelnden Gesangsthema paßt es sehr gut, daß dieser erste Satz sonst durch sein Passagenwerk einen capricciösen, fast zigeunerartigen Charakter vielfach annimmt; nicht recht begreiflich erscheint es mir, daß Schillings, der doch ein ausgesprochen moderner Musiker ist, eine so altmodische, etüdenhafte Kadenz schreiben konnte, die nicht einmal für den Solisten besonders dankbar ist. In dem langsamen Satze, dessen große Schönheit schon gerühmt wurde, findet sich eine Episode, die man auf Vogelstimmen (Waldweben) deuten könnte; sie wird gegen den Schluß des Finale noch einmal sehr wirkungsvoll herangezogen. Letzteres (Allegro con brio) ist verhältnismäßig der schwächste Satz, trotzdem er ganz flott hingeworfen ist. Sehr hübsch ist der Gegensatz der Stimmung in den einzelnen Themen des ganzen Werkes getroffen. Von den Solisten verlangt es sehr viel Ton und Kraft, Eigenschaften, über die Berber an diesem Abend nicht übermäßig zu verfügen schien. Zwischen den beiden Violinkonzerten gelangte das „Hexenlied" mit Ernst von Possart wieder einmal zur Vorführung. — Mit dem Blüthner-Orchester unter Ferdinand Neißers zuverlässiger Leitung konzertierte der noch junge russische Geiger Sam Fidelmann, der sich bald einen großen Namen erwerben dürfte; er hat ein ganz ausgesprochenes Geigentalent und wies sich namentlich im ersten Satz des Brahmsschen Konzerts auch als tüchtiger Musiker aus. — Auch die Geigerin Mabel Cordelia Lee, die sich des Beistands des Philharmonischen Orchesters unter Dr. Kunwald versichert hatte, dürfte zu einer bemerkenswerten Vertreterin ihres Instruments heranreifen; vorläufig sind ihre Leistungen, wohl auch infolge des Lampenfiebers, noch ungleichmäßig. — Durchaus genußreich verlief das Konzert des von Fritz Rückward mit großem Geschick, feinem Verständnis und wahrer Hingebung geleiteten Brahms-Vereins, eines gemischten, hauptsächlich den a cappella-Gesang pflegenden Chors, der über eine Menge besonders frisch klingender und wohlgeschulter Soprane, auch schöner Altstimmen verfügt, während die Männerstimmen zu schwach besetzt sind. In den Brahmsschen Zigeunerliedern op. 112 vertrat Walter Zerm sehr ansprechend das Tenorsolo. Gwendolyn Toms-Williams steuerte beifällig aufgenommene Klaviersoli bei, u. a. die Brahmssche h-moll Rhapsodie. — Das Ereignis des 6. Gesellschaftskonzerts der Gesellschaft der Musikfreunde war die Erstaufführung des etwas düsteren, aber machtvollen und inhaltsreichen Präludiums nebst Doppelfuge für großes Streichorchester von Oskar Fried (op. 10, nicht, wie auf dem Programm stand, 3). Amüsant infolge feiner Orchesterwitze, aber für den Inhalt reichlich lang war die gleichfalls zum erstenmal hier aufgeführte Lustspiel-Ouvertüre „The Pierrot of the Minute" von Bantock. Verhältnismäßig matt war die Wiedergabe von Smetanas „Moldau", für die Fried mit dem Blüthner-Orchester doch noch mehr hätte proben müssen. Am Anfang des Programms stand Bachs drittes Brandenburgisches Konzert in G (nur für Streicher) und Händels Orgelkonzert in d-moll No. 10 (Solist: Walter Fischer). — Hervorragend spielte wieder das Sevčik-Quartett: zwischen Dvořák's As-dur und Beethovens G-dur Quartett kam mit virtuosem Schmiß Leone Sinigaglia's Trio-Serenade op. 33 (vgl. meine Besprechung, Bd. 32, S. 319) zu Gehör und gefiel ungemein. — Mit einer Trio-Serenade, nämlich Beethovens op. 8, errang auch das Brüsseler Quartett einen Riesenerfolg; nicht minder vollendet wurde aber auch Schuberts a-moll und das wegen seiner großen Schwierigkeiten sonst kaum hier öffentlich gespielte E-dur Quartett von Dvořák op. 80 gespielt. — Einen höchst gelungenen Brahms-Abend veranstaltete die Pianistin Gwendoline Toms-Williams mit ihrem Gemahl, dem Violoncellisten Arthur Williams; die Hauptnummern des Programms waren die F-dur Sonate und das C-dur Trio (Violine: Karl Klingler). — In der Hauptsache Kammermusik bot der junge Geiger Rudolf Weinmann, der seinen großen Ton nur noch nuancenreicher gestalten muß; sein Partner am Klavier war Max Reger, der ihn auch bei

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wieniawski's d-moll Konzert, übrigens durchaus nicht anschmiegend, begleitete und auch in seiner, doch nur im langsamen Satz genießbaren Suite op. 84 pianistisch nicht ganz auf der Höhe stand. — Das große Talent der jungen Geigerin Edith von Voigtlaender kommt immer herrlicher zur Entwickelung; sie sollte aber bei ihren Darbietungen, unter denen Kauns Phantasiestück hervorgehoben sei, bis zum Überdruß abgespielte Werke nicht bevorzugen. Das begleitende Blüthner-Orchester stand unter der Leitung des Münsterschen Universitätsmusikdirektors Dr. W. Niessen, der mit viel Geschmack Mendelssohns „Hebriden" zum Vortrag brachte. — Gleichfalls mit dem Blüthner-Orchester, das von Ignatz Waghalter und bei dem prächtigen Gernsheimschen Konzert von dem Komponisten geleitet wurde, konzertierte Daniel Melsa, ein warm empfindender und technisch weit vorgeschrittener junger Geiger, dessen Ton hoffentlich bald voller und markiger wird. Wilhelm Altmann

Im 3. Symphonischen Musikabend des Blüthner-Orchesters unter Josef Stranskys temperamentvoller Leitung wurde an erster Stelle die in Berlin schon seit langem nicht mehr gehörte „Tragische Symphonie" von Felix Draeseke in sehr anerkennenswerter Vorführung geboten. Das von herber Größe durchwehte, freilich nicht sehr eingängliche Werk trug dem anwesenden greisen Tonsetzer warme Kundgebungen ein. Frida Kwast-Hodapp spielte das f-moll Konzertstück von Weber mit der ihr eigenen peinlichen Sauberkeit und Akkuratesse, aber ohne jene ritterliche Grazie, die dieser Musik innewohnt. Der Neuheit des Abends, dem Vorspiel zur Oper „Gudrun" von Paul Ertel muß ein außerordentliches Geschick in der Verwendung alles Technischen, in der Beherrschung aller orchestralen Wirkungen nachgerühmt werden; trotz der aufgebotenen Mittel sagt diese Art von Musik aber im Grunde genommen herzlich wenig, weil sie hauptsächlich als das Erzeugnis reflektierenden Kunstverstandes erscheint. Den Schluß bildete Liszts Ungarische Rhapsodie No. 1 in der Orchesterfassung. — Das 14. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters wurde von Richard Hagel (Leipzig) geleitet, in dem man einen gewandten, umsichtigen Dirigenten kennen lernte. Brahms' „Erste" erfuhr eine sehr solide Wiedergabe. Das Programm verzeichnete ferner die symphonische Dichtung „Hero und Leander" von Paul Ertel, die Leonore No. 3 und die Schubert-Lisztsche Wanderer-Phantasie mit Marga Bosüner am Klavier. — Starken, berechtigten Erfolg erzielte das Münchener Tonkünstler-Orchester, das in der Philharmonie zweimal konzertierte. Es ist eine trefflich geschulte, vorzüglich eingespielte Körperschaft, im Streicherchor von besonderem Wohlklang, deren Exaktheit und Schwung hohen Lobes würdig ist. In der sicheren Hand seines intelligenten Dirigenten Iwan Fröbe bildet dieses ausgezeichnete Orchester ein überaus leistungsfähiges, geschmeidiges Instrument. Der erste Abend war Haydn (Symphonie mit dem Paukenschlag), Mozart (Jupiter) und Beethoven (Zweite) gewidmet. Am zweiten kamen außer der den Schluß bildenden c-moll von Beethoven einige Neuheiten zu Gehör. Die Symphonie g-moll von Karl Pottgießer zeichnet sich nicht gerade durch Ursprünglichkeit der Erfindung oder durch Selbständigkeit der Tonsprache aus; sie ist die respektable Arbeit eines gebildeten Musikers, der sich der überkommenen Form und Ausdrucksweise mit Geschick zu bedienen versteht. Nietzsche ersehnt einmal eine Musik, die „nicht schwitzt." Zu dieser Gattung gehört diese Symphonie meines Erachtens wohl kaum. Sie wurde übrigens freundlich aufgenommen, und der Tonsetzer konnte mehrmaligem Hervorruf Folge leisten. Ungleich wertvoller in Erfindung und Arbeit ist der anmutige „Elfenreigen" von Friedrich Klose. Das zur Uraufführung gelangende symphonische Bild „Was der Wald rauscht" nach W. Korolenko's Legende gleichen Namens von Georg Conus, ein mit effektvollen Farben gemaltes Stückchen Programmmusik, hatte unter den Novitäten die hervorstechendsten individuellen Züge aufzuweisen. — Das 15. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters gab dessen bewährtem ständigen Dirigenten Ferdinand Neißer wieder einmal Gelegenheit, sein tüchtiges Können zu zeigen. Auf Rubinsteins durch manche geistvollen Einzelzüge fesselnde, im ganzen aber recht äußerlich anmutende fünfte Symphonie (g-moll) folgte das Klavierkonzert es-moll von Hugo Kaun, dessen schwieriger Solopart von Ella Jonas glänzend bewältigt wurde. Ferner kamen zum Vortrag die Tondichtung „Johannisnacht" von August Reuß und die Webersche Jubelouvertüre. — Das 16. Konzert stand unter der Leitung von Dr. Georg Göhler. Seine ungekünstelte, von allem Pultvirtuosenhaften freie Art der Stabführung nahm ebenso für sich ein wie die streng sachliche, dabei doch von individuellem Leben erfüllte Interpretierung der vorgeführten Werke. Göhlers Darbietungen sind nicht bloß Äußerungen eines starken Intellekts, sondern bekunden in ihrer sorgfältigen, liebevollen Ausarbeitung auch des Details ein feines musikalisches Empfinden und einen reifen künstlerischen Geschmack. Die zweite Londoner Symphonie Haydns, die ich in so plastischer Anschaulichkeit, in so scharfer Auseinanderhaltung ihrer thematischen Gegensätze und zugleich so klar herausgearbeitet in den Mittelstimmen gehört zu haben mich nicht entsinnen kann, Beethovens „Zweite" und die von Göhler für den Konzertgebrauch eingerichtete reizende Balletmusik Mozarts aus der Pantomime „Les petits riens" bildeten das Programm des ungemein anregenden Abends, an dem sich das Blüthner-Orchester von seiner besten Seite zeigte. Willy Renz

Emil Otto Hasses Klavierspiel weist vorläufig noch viele Mängel hinsichtlich der Technik, des Pedalgebrauchs und des Vortrags auf. — Die bedeutend höher stehende Pianistin Erna Klein hatte ein für sie wenig vorteilhaftes Programm aufgestellt. In den beiden Sonaten mit Cello kam nur dieses Instrument allein zur Geltung. Abgesehen davon, daß Jaques van Lier es ganz ausgezeichnet behandelte, wiesen auch die Kompositionen ihm den Löwenanteil zu. Die wohl zum erstenmal öffentlich gespielte Sonate in a-moll von Schubert ist ursprünglich für die sechssaitige „Arpeggione" geschrieben, macht sich in der Bearbeitung für Cello sehr hübsch.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Klavier hat nur zu begleiten. Zu Schuberts Meisterwerken gehört das Stück nicht. Die zweite Novität war eine Sonate in g-moll für Cello und Klavier von Philipp Scharwenka. Auch hier spielt das Klavier eine untergeordnete Rolle. Das durchaus rhapsodisch gehaltene, sehr kurze, einsätzige Werk fesselt mehr durch seine gute Arbeit als durch Gedanken. Die vorzügliche Ausführung trug wesentlich zum Erfolge bei. — Die Sopranistin Angelica Giorgi könnte sich eine gute Zukunft ersingen, wenn sie sich bemühte, den Ausdruck beseelter zu gestalten und alles Konventionelle abzustreifen. An Stimme und Schulung fehlt es ihr nicht. — Die Cellistin Marie Hahn dagegen braucht noch ein mehrjähriges emsiges Studium. Sie ist in den hohen Lagen noch recht unsicher und im Vortrag ganz unselbständig. Es klingt alles wie eine Etude. — Die Qualität der Stimme der Sopranistin Rosa Schmith-Günther ist gut, aber in diesem Falle ist nur von Verbildung zu reden. Vorzüge waren nicht zu entdecken. Paul Schmidt führte das sogenannte Meisterharmonium der Firma Schiedmayer vor. Der Spieler schien mit dem Instrument nicht genügend vertraut zu sein. Sowohl Registrierung wie Klarheit der Technik ließen stark zu wünschen übrig. Bei anderen Gelegenheiten erhielt ich von dem Fabrikat einen bedeutend günstigeren Eindruck. — Margarete Küller besitzt eine prächtige Altstimme, ist aber in deren Gebrauch noch sehr unfertig. Die Töne entgleisen zu oft. Obgleich alles noch schülerhaft, läßt sich Talent konstatieren. — Von der Altistin Melanie Büller läßt sich ungefähr dasselbe sagen. Sie sollte sich schleunigst die Neigung zum Tremolo abgewöhnen, solange es noch Zeit ist, auch müßte sie reiner singen. — Ein dünner Schleier liegt über dem sympathischen Sopran von Frieda Rickertsen, die recht verständnisvoll, aber mit nicht viel Wärme singt. Als Konzertpartnerin hatte sie die sich vor allem durch einen wundervollen Ton auszeichnende Geigerin Amalie Radwaner-Birnbaum. Mit Stücken von Beethoven, Wieniawski und Brahms-Joachim erspielte sie sich großen Erfolg. — Helene Staegemann-Sigwart befand sich an ihrem zweiten Lieder-Abend in ihrem eigensten Elemente. Sie sang nur Volkslieder und erfreute durch Reinheit und Natürlichkeit des Vortrages. Als Neuheit brachte sie fünf „Exotische Volkslieder" nach Originalmelodieen von Georg Capellen, deren originelle Harmonik einen ganz besonderen Reiz ausübt. Die Lieder sind sehr hübsch gesetzt, die „Indische Barcarole" ist sogar dankbar. Diese intime Kunst scheut jedoch das helle Licht des Konzertsaales, auch scheint mir der wissenschaftliche Wert den künstlerischen zu erdrücken. — Gustav Thümler-Walden ist den Verpflichtungen gegen seinen schönen, lyrischen Bariton bei weitem nicht genügend nachgekommen. Die Tonbildung ist flach und kehlig, die kurzen Noten werden unsicher, daher unrein intoniert, der Vortrag muß verinnerlicht werden. Vorläufig übt nur das herrliche Material eine trotz der vielen Fehler angenehme Wirkung aus.

Arthur Laser

In den Kreislauf der Leitung der Symphonie-Konzerte des Blüthner-Orchesters durch Gastdirigenten brachte das Erscheinen Hauseggers eine charakteristische Nuance. Er ist doch eine Persönlichkeit! Zwar ließ die Präzision der Bläsereinsätze anfangs hin und wieder zu wünschen übrig, doch merkte, wer es noch nicht wußte, bald, daß das nur an der Unbekanntschaft des Orchesters mit der neuen Individualität liegen konnte. Und so wurde der Abend mit merklicher Steigerung zum wahren Genusse. — Iduna Walter-Choinanus' Art, den Ton zu bilden und die Gesichtsmuskeln behufs guter Aussprache anzuwenden, ist kaum jedermann wohlgefallig. Sieht man jedoch nicht hin, dann kann man sich einer gewissen Stärke des Eindruckes, den die Sängerin trotzdem häufig zu erzielen weiß, nicht entziehen. Sie sang nur Berliner Tonsetzer, darunter manches Gute, aber auch manches nicht Ganze. Das weitaus Beste waren „Sidselills Lied" und „Verliebt" von Max Marschalk, die ich zu den wertvollsten Gaben der modernen Liedproduktion rechnen möchte. — Alberto Jonas spielte sehr ungleichmäßig; manches war gut, ja fast bedeutend, manches aber wiederum unklar, verwischt und tonlich unschön. — Helene Morsztyn ist dagegen eine unserer bedeutendsten Pianistinnen. So klar, sicher, tonschön, intensiv und grundmusikalisch hört man heutzutage nur sehr wenige Damen spielen. Das „Nachklappen der Rechten" erwähne ich nur deswegen, weil man von einer solchen Künstlerin auch das Allerletzte verlangen darf. — Die sich prächtig entwickelnde Geigerin Carlotta Stubenrauch spielte in ihrem mit Bruno Hinze-Reinhold gegebenen Konzert als sogenannte Novität „Pastorale Skizzen" op. 26 von H. Gottlieb-Noren, für Harmonium, Violine und Cello komponiert. Solche Salon-Dutzendmusik schreibt wohl einmal jeder in schwächeren Stunden, drucken und öffentlich aufführen sollte man solche Konzessionen an das Musikbedürfnis urteilsloser Dilettanten als bekannter ernster Künstler doch aber lieber nicht lassen. — John Wijsman gehört zu den Pianisten, die nicht mit ein paar Worten über eine gewisse Trockenheit des Spieles und Anschlages abzutun sind. Hier noch unbekannt, verdient er jedenfalls Beachtung. Gerade die holzschnittartige Schlichtheit und Akkuratesse seines stets von gesundem Musiksinne getragenen Spieles drücken seiner Kunst einen besonderen Stempel auf. — Robert Lortat Jacob spielte die a-moll Konzerte von Grieg und Schumann und das Brahmssche B-dur Konzert so, daß er zu den auserwähllteren Pianisten gezählt werden darf. Brahms als Franzose so gerecht zu werden, verdient alle Achtung.

Alfred Schattmann

Einen ungetrübten Genuß bereitete das Klingler-Quartett mit dem Vortrag je eines Werkes von Mozart und Beethoven. Dann gab es noch Schuberts wunderbares Oktett, das, trotzdem es überall Entzücken hervorruft, viel zu selten gespielt wird. Die Aufführung stand nicht ganz auf der Höhe der anderen Werke. — Wassili Sapellnikoff besitzt eine staunenerregende Technik auf dem Flügel, und brachte die beiden Klavierkonzerte von Liszt mit faszinierendem Schwung heraus. Als Dirigent ihn zu hören, hatte ich keine Gelegenheit. — Emil Frey spielte drei neue Klavierkonzerte.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eins von Ch. M. Widor, das mir nicht mißfiel, aber auch nicht gefiel. Freys eigenes Werk hat einen stimmungsvollen Mittelsatz, das Pathos des ersten und des letzten Satzes schien mir aber nicht recht im Einklang zu stehen mit der leiblichen und geistigen Physiognomie dieses gewiß hochbegabten jungen Künstlers. Am besten gefiel mir Xaver Scharwenkas f-moll Konzert. Scharwenka ist einer der wenigen Komponisten heute, die noch architektonisch wirkungsvoll bauen können. — Oscar Dachs spielt noch zu grob und unabgeschliffen, kann sich auch nicht restlos auf sein Gedächtnis verlassen. Damit ist aber nicht gesagt, daß er, im Besitze größerer Routine, noch Gutes leisten kann. — Gregor Fitelberg erwies sich als ein sehr sicherer Dirigent, der Mahlers vierte Symphonie sehr schön herausbrachte, ein Werk, in dem ein schlichter anmutiger Melodiesinn und eine maßlose Sucht nach Klangeffekten unvereinbar nebeneinander stehen. Artur Rubinstein spielte je ein Klavierkonzert von Beethoven und Brahms und bekundete ein ungewöhnlich meisterhaftes Können und vornehmsten Geschmack. — Helene und Eugenie Adamian spielten Bachs C-dur Konzert für zwei Klaviere, nicht so gut, wie ich sie früher spielen hörte. Die jüngere der Schwestern versuchte sich dann noch erfolglos an Paderewskis a-moll Konzert. Sechs Gesänge von Franz Mikorey gefielen mir nur bedingt. Der vortragende Sänger Leopold Ullmann ist ein Opernsänger schlimmer Art. — Emil Frey muß unseren besten Spielern zugezählt werden. — Wassili Sapellnikoff dirigierte (mit dem Blüthner-Orchester) Glazounow's Symphonie No. 7, eins der besten russischen Werke, die ich kenne. Sapellnikoff ist ein sehr temperamentvoller, vor Krafteffekten nicht zurückscheuender Dirigent. Alexander Barjansky spielte Saint-Saïns' Cellokonzert mit schönem Ton und sicherer Technik. — Die vier Damen des Wietrowetz-Quartettes erfüllen die Ansprüche, die man an ein vollkommenes Quartettspiel stellen muß, zum guten Teil; wenn auch rhythmisch und klanglich noch nicht alles einwandfrei ist, so ist doch der Gesamteindruck ein sehr wohltuender.

Hermann Wetzel

Constantin Igumnow bedeutet eine große Freude. Er ist ein ernster, hochstrebender Pianist, der wahrscheinlich in den nächsten Jahren zu den besten Interpreten klassischer Kunst gezählt werden wird. Das große Adagio (Arietta) der Beethovenschen Sonate op. 111 war eine Festgabe. Igumnow verleiht jeder Einzelheit Sinn; da erst versteht man, warum in solch metaphysischen Sätzen auch Passagen und Floskeln vorkommen. Solche Spieler wie Igumnow, die die einzige Gabe besitzen, Meisterwerke bis ins feinste Detail verständlich zu machen und doch den großen Zug zu bewahren, müßte der Staat anstellen, um Schüler höherer Klassen, Studenten und anderes wichtiges junges Volk mit den höchsten künstlerischen Erzeugnissen des Seelenlebens bekannt zu machen. — Bernice Roche Oberwinder ließ infolge großer Nervosität den Hörer über ihr Klavierspiel im Unklaren. Mir scheint jedoch, als habe sie sich zu sehr auf ihr „Genie" verlassen. Gute Qualitäten konnte man indessen feststellen, vor allem einen schönen Anschlag. — Alfred Wittenberg (Geige) zwang durch sein hohes Können dem Publikum Bewunderung ab. Sein Erfassen großer Meister bleibt jedoch mehr ein intellektuelles als ein inniges. — Gustav Adolf Henckels, der einen „scharmanten" Liederabend gab, ist selbst ein sehr scharmanter Herr, der humorvolle Lieder von künstlerischem Gepräge ausgezeichnet vorträgt. Stimme ist kaum noch vorhanden, wohl aber Können und musikalische Intelligenz. — Salvatore Giordano und Margherita Simonetti, zwei Gesangskräfte, die in vielem halten, was man von italienischen Künstlern erwartet, so Schmelz, Leichtigkeit und Schmiegsamkeit. Über größere Kunst verfügt die Sängerin; Giordano hat zwar frischere Stimmittel, doch fehlt ihm die Höhe und die Gabe reiner Intonation. — Margarete Kaminski (Gesang) und Walter Gilewicz (Klavier). Sie: kein übler Mezzosopran, forciert aber die Höhe zu sehr und ist sonst unbedeutend. Er: hastend, im einzelnen manchmal gut, aber musikalisch mittelmäßig. — Marta Malatesta ist eine der vorzüglichsten Pianistinnen, die ich gehört habe. Sie ist reif und eigen und leistet sich manche temperamentvolle Eigensinnigkeit, die ihr aber immer gut steht. — Dr. Otto Neitzel: Drei volkstümliche Klaviervorträge mit mündlichen Erläuterungen über Robert Schumann, zur Erinnerung an dessen 100jährigen Geburtstag (10. Juni 1910). Schumanns Entwicklung aus kleinen Verhältnissen — führte der Vortragende am ersten Abend aus — brachte es mit sich, daß er ein Meister in den kleinen Formen wurde. Er hob hervor, daß Schumann der Kultus seiner geliebten Klara sein Leben hindurch Herzenssache war. Er sei der kräftigste, innigste, deutscheste unter den deutschen Romantikern, er habe aber, nach einem Worte Draesekes, als Genie angefangen und als Talent geendet. Am meisten sei dies seinen beiden Feinden zuzuschreiben: seiner Krankheit und — Mendelssohn, auch einer Art Krankheit für Schumann. Es fielen noch manche ausgezeichnete Bemerkungen über den Meister, so über das Verhältnis seiner Kunst zu der Chopin's: bei Chopin komme die Poesie aus dem Klavierreiz, bei Schumann sei die romantische Seele die Ursache. Auch auf seine strenge Sittlichkeit (wie bei Beethoven) wies er hin und auf seinen Gegensatz zu Naturen wie Wagner, dem Vielredenden, und Liszt, dem Abgedämpften. Der Vortragende unterstützte seine Ausführungen durch die liebevolle Darbietung einiger Klavierwerke, die er vorher analysierte. — Sophie Molenar und Sonja Beeg gaben einen Lieder- und Duett-Abend. Beide — Mezzosopran und Alt — können trotz künstlerischer Kultur, namentlich bei Sophie Molenar, kaum Erfreuliches bieten, weil den Stimmen der sinnliche Reiz fehlt. — Konzert des Männerchors ehemaliger Schüler des Königlichen Domchors. Der Chor bewies auch diesmal, daß er tüchtig gearbeitet hat. Der feinere Sinn allerdings fehlt, es ist alles aufs Derbe und Flotte zugeschnitten. Die mitwirkende Sängerin Hilde Ellger detonierte stark, sang aber mit Intelligenz, und Anton Hekking berauschte das solide Publikum mit einem elenden Bravourstück. — Leo Sirota ist ein ungewöhnliches technisches Talent: aber ich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

habe selten jemand so geist- und poesielos spielen hören. Und er wählte als erste Gabe: die Hammerklaviersonate, deren Vortrag jedem Pianisten unter 40 Jahren polizeilich verboten werden sollte. Am besten gelangen ihm die Paganini-Variationen von Brahms. — Berthe Boulin-Berg (lieblicher Mezzosopran von nicht vollendeter Schulung) ist eine geistvolle Sängerin mit schönem Vortrag, die aber kalt läßt, weil sie nicht ganz aus sich heraus geht und die intime Behandlung der einzelnen Gesangsphrasen vernachlässigt. Entzückendes bot sie in kleinen französischen Liedern. — Margarethe Hennings Stimme (Mezzosopran) klingt nichts weniger als angenehm; auch ihre musikalische Natur genügt nicht, um Konzerthörer zu befriedigen. — Karl Kämpfs Art zu komponieren ist bei solidem Können provinziell-idealisch. Seine Ballade „Verlorne Liebe" (mit dem Blüthner-Orchester unter Ferdinand Neisser) ist ältere Opernmusik, modern zugestutzt. Wahr wirkte einzig die Einleitung zu der Strophe „Schwarz die finst're Wolkenwand". Der Text ist übrigens miserabel. Der Sänger, Emil Severin, sang das Stück mit schöner Stimme und mit Begeisterung. Arno Nadel

Vera Goldberg verfügt über eine kräftige Stimme, die nur in der Höhe etwas scharf klingt. Lieder von Schubert und Wolf gelangen ihr nicht sonderlich, um so mehr überraschte sie zum Schluß durch gute Wiedergabe einiger Lieder von Reger. — Else Vetter scheint eine musikalische Natur zu sein. Ihr Alt ist klangvoll; zu überwinden sind noch neben einigen Mängeln in der Tonbildung vor allem die leidenschaftlichen Übertreibungen. Walter Meyer-Radon begleitete am Klavier gefühlvoll, jedoch mit unzureichender Technik. — Annie von Rosthy möchte ich dringend raten, noch ernste Gesangsstudien zu treiben; zu einem öffentlichen Auftreten hat sie vorläufig noch keine Berechtigung. Richard Kaufmann spielte mehrere kleine Violinsachen mit technischer Fertigkeit. — Michael von Zadora gehört dank seiner eleganten Technik zu unseren bekanntesten Pianisten. Eine Weiterentwickelung vermochte ich bei seinem letzten Konzert in seinem Spiel nicht zu entdecken; der Vortrag ist noch immer zu unruhig und unsicher, was besonders in der h-moll Sonate von Chopin auffiel; am besten gelingen ihm Lisztsche Kompositionen. — Adolphe Borchard besitzt eine glänzende Technik, die jedoch fast als selbstverständlich in seinem Spiel in den Hintergrund tritt, da er durch feinsinnigen Vortrag seine Zuhörer zu fesseln versteht. Wir haben nicht viele Pianisten mit solchen Qualitäten. Max Vogel

Petrescu Woiku geigt Bach genau so elegant und mit süßem Ton wie Lalo oder Saint-Saëns. Der mitwirkende Emil Michael (Klavier) besitzt geniale Allüren, sonst aber wäre an ihm nicht viel hervorzuheben. — Marta Oldenburg und Anton Brandts ließen noch manchen Wunsch unerfüllt, erstere in gesangstechnischer, letzterer häuptsächlich auch in sprachlicher Hinsicht. Schwer- und dickflüssig kommt bei ihm der Ton heraus, und in erstarrender Einförmigkeit zieht der Abend vorbei, jedes lobende Wort erstickend, das etwa zu seinen Gunsten hätte gesprochen werden können. — Einen freundlicheren Eindruck gewann man bei Margarete und Eugen Brieger, die für ihren Lieder- und Duettabend ein angenehm-gefälliges Programm zusammengestellt hatten. Beider Kunst geht nicht in die Tiefe —, doch bewies der gespendete Beifall, daß hierfür sich gar keine Notwendigkeit ergab. — Angelika Rummel ist ernsthafter zu nehmen. Recht tüchtig brachte sie eine Reihe Brahms-, Franz- und Regerlieder zum Vortrag. Merkwürdig übrigens, wie matt sich heute schon Robert Franz ausnimmt. Ganz gut geraten und nicht uninteressant sind ein paar Vertonungen von Alexander Schwartz. Modern, einfallsreich, nur etwas dauerhaft in seinen schwermütigen Empfindungen, zeigt sich der seine Kompositionen selbst begleitende Autor von beachtenswerter Seite. — Über ein Konzert Emil Sauers brauchte eigentlich kein Wort verloren zu werden. Wer wüßte nicht, wie der Meister Chopin oder Verwandtes spielt? Also darf ich die stereotypen Lobeshymnen sparen und voll Dankes über den genußreichen Abend quittieren. — Ganz dasselbe gilt von den „Böhmen", wo es genügt, ihr Progamm wiederzugeben; also: das schöne B-dur Quartett von Suk, Strauß' Klavierquartett op. 13 mit Artur Schnabel und op. 59 No. 3 von Beethoven. — Ein zweites Konzert unter Direktion Albert Coates' brachte die formenschöne, gut klingende c-moll Symphonie Glazounow's und als Schlußstück Beethovens Siebente. Umsichtig und bravourös waltete der Dirigent seines Amtes und erzielte besonders mit Glazounow einen starken Erfolg. Nur war die Klangfülle, die das Philharmonische Orchester in den relativ kleinen Beethoven-Saal ergoß, bei weitem zu ergiebig. Mit gewohnter Meisterschaft sang van Rooy „Wotans Abschied" und beschwor nicht nur die flackernde Lohe Loges, sondern auch die Flammen der Begeisterung seines jubelnden Publikums. — Mit eigenen Kompositionen — Solo- und Chorlieder — veranstaltete Wilhelm Heinemann ein Konzert, in dem er sich als wohlgeübter, doch völlig unpersönlicher Musiker zeigte. Trotz vorzüglichster Ausführung seitens der Konzert-Vereinigung des Königlichen Domchors erlahmte alsbald das Interesse, während es Gertrud Fischer-Maretzki glückte, dank starker Intelligenz und hervorragender Darstellungskunst einigen Liedern zum Beifall zu verhelfen. — Die Pianistin Marta Schaarschmidt traute sich wohl etwas zu viel zu, als sie sich an Beethovens op. 111 wagte. Besser gelangen op. 27 und op. 52 von Chopin. Die mitwirkende Sängerin Helene Günter begegnete nur lauem Interesse, da stimmlich und im Ausdruck nicht alles zum besten bestellt war. — Eher gefiel Cäcilie Simson, die, mit einem schönen Alt bedacht, vieles durchaus wirkungsvoll zur Geltung brachte. Ihre wohltimbrierte Stimme, Temperament und Jugendlichkeit eroberten rasch das Publikum. — Der Cellist Eugen von Kerpely meistert sein Instrument trefflich und gab in Stücken von Boccherini, Bruch und Lalo Proben überragender Fertigkeit. Mit Dr. Jenö Kerntler am Klavier spielte er Strauß' jugendfrische Cellosonate, während der Pianist in den „Papillons" solistisch zur Geltung kam. — Lola Rally besitzt eine biegsame, wohlklingende, aber einen Konzertsaal durchaus nicht füllende

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimme, die sich ständig in den Stärkegraden p—ppp bewegt. Besondere Erwähnung darf der begleitende Eduard Behm beanspruchen, der mit beispielloser Umsicht allen rhythmischen Entgleisungen zu Hilfe kam. — Brahms' und Beethovens Violinkonzert, dazwischen vier Stücke aus Bachs E-dur Suite für die Sologeige — lautete das Programm Marie Roeger-Soldats, vom Philharmonischen Orchester unter Kunwalds Leitung bestens unterstützt. Es schien, als ob die reife Kunst der großen Geigerin diesmal nicht alles nach eigenem Wunsch zutage förderte, so spröde und zurückhaltend war ihr Spiel. Soll die reservierte Kühle, unter der besonders Brahms litt, in einer Indisposition seine einzig-mögliche Erklärung finden?

Gustav Kanth

Der Tenorist Walter Zerm hat seit dem Vorjahre so gute Fortschritte gemacht, daß man seinen Vorträgen schon jetzt gern zuhört. In seinem Programm war er dagegen weniger glücklich. Weder der unzulängliche Gesang der früher sehr geschätzten Elisabeth Feininger noch die neuen Lieder von M. Laurischkus — der sich übrigens auf dem Gebiet der Kammermusik weit erfolgreicher betätigt — konnten unser Interesse längere Zeit wachhalten. — Sehr dankbar nahm das Publikum die Gesangsvorträge von Maria Seret van Eyken auf. Wenn das Vortragsgebiet dieser Sopranistin auch beschränkt ist, so versteht sie es dennoch, durch ihre schöne Gesangskunst starke Wirkungen hervorzurufen. — Eine ähnliche Begabung zeigt Hedwig Kirsch, wenngleich diese Pianistin noch bestrebt sein muß, ihre Technik zu bessern und den musikalischen Gehalt der Stücke tiefer zu erfassen. — Paul Schramm spielt mit Schwung, Temperament und großem technischen Elan. Die Übertreibungen im Ausdruck und die Undeutlichkeiten seiner Darstellung wird er wohl mit zunehmender Reife selbst zu beseitigen wissen. Ganz entzückend gelangen ihm zwei bekanntere Werke alter Meister (Paradies, Poglietti), die er auf einem Clavicembalo (Ibach) stilistisch und musikalisch außerordentlich feinsinnig spielte. — Eine andere Pianistin, Else Gipser, sei nur genannt; ihr unreifes Spiel rechtfertigt vorläufig noch keine öffentliche Besprechung. — Auch sei noch des Clara Krauseschen Frauenchors gedacht, der sich mit der gelungenen Ausführung einiger gut gewählter Chöre den Dank eines großen Hörerkreises zu erwerben wußte. — Der junge Kölner Kapellmeister Bruno Weyersberg bewies an der Spitze des Blüthner-Orchesters, daß er nicht nur eine rechte Musikantennatur, sondern auch ein hübsches Direktionstalent besitzt. Da will es denn auch nicht viel besagen, wenn es ihm vorderhand nicht immer gelingen will, den musikalischen Gehalt der Partituren zu neuem Leben zu erwecken. Als Komponist hinterließ er ebensowenig nachhaltige Eindrücke, wie etwa Johanna Heinze mit ihren gesanglichen Vorträgen. — Auf wesentlich höherer Stufe steht die Gesangskunst von Emmi Leisner, deren außergewöhnlich reiche Stimmittel und deren Vortrag allerdings noch sehr der feineren Kultur bedürfen. — Auch Helene Martini gehört zu den aufstrebenden Künstlerinnen. Ihr Vortrag zeugt von Verständnis und täuscht selbst über einige Fehler der Stimmbildung hinweg. Peinlich berührte in ihrem Konzert nur das Fehlen des Flügel-Akkompagnements in der Händel-Arie. — Weniger befriedigte die Altistin Elisabeth Halter mit ihrem nüchternen Gesang, den selbst ihr von Haus aus schönes Organ nicht zu beleben wußte. — Das Konzert von Anna von Gabain (Klavier) und Ida Ricci (Violine) verlief nicht viel anders, wie eine leidliche Konservatoriumsaufführung. Nur der mitwirkenden Sopranistin Marie Wirth konnte man längere Zeit zuhören, obwohl auch deren scharfe Stimme erhebliche technische Mängel aufwies. — Harold Bauer ließ in seinem Klavierspiel den gediegenen und großzügigen Musiker erkennen. Wenn sein Spiel von Affektation frei wäre, dann könnte man ihn getrost zu den Berufenen zählen. — Von Else Gipser weiß ich wiederum nichts weiter zu sagen, als daß ihr Spiel den Anforderungen, die man an ein öffentliches Konzertieren stellt, nicht entspricht. Wenigstens was die Interpretation größerer Werke betrifft. Einigen Kleinigkeiten von Schubert zeigte sie sich an diesem Abend gewachsen.

Georg Schünemann

Der zweite Kammermusik-Abend von Ernst von Dohnányi, Henri Marteau und Hugo Becker bot wieder durchaus Gediegenes und Genußreiches. Die Meisterschaft der drei Künstler verschmolz hier zu einem Ensemble, das schon deshalb sehr reizvoll wirkte, weil es Vorzüge dreier verschiedener Nationalitäten vereinigte. Allerdings überwog in dem f-moll Trio op. 65 von Dvořák das französische Element. Ich hätte nie geglaubt, daß das Werk bei dieser Glätte und Eleganz der Auffassung und Wiedergabe so zündend wirken könne. — Martha Küntzel besitzt zwar ein paar schätzenswerte pianistische Eigenschaften, nämlich eine gewisse Höhe der Technik und einen ziemlichen Farbenreichtum des Anschlags. Aber um das feine thematische Geäder eines Kunstwerkes bloßzulegen, dazu fehlt ihrem Spiel die Klarheit und die rhythmische Straffheit. Auch wimmelte die Sonate von Tschaikowsky von Gedächtnisfehlern. — In Boris Kamtschatoff lernte man einen Klavierspieler von feinentwickeltem Stilgefühl und schlichtem, aber gutem Geschmack kennen, wenn ich auch mit Tempoeinzelheiten bei Beethoven und mit der oft übertriebenen Licht- und Schattenverteilung nicht immer einverstanden war. Seine Technik ist mehr nach Seiten der glatten Geläufigkeit als im polyphonen Spiel entwickelt. — Oskar Springfeld bringt sich durch übermäßigen Pedalgebrauch selbst um seine besten Wirkungen. Auch gelingt es ihm nicht, viele hübsche Einzelheiten zu einem imponierenden Gesamtbild zusammenzufügen. Die feinen Seelchen, die in den Mittelstimmen der Chopinschen E-dur Etüde leben, verstand er gar nicht zu tönendem Leben zu erwecken. Lobenswert ist aber seine Oktaventechnik. — Von Arrigo Serato können unsere jungen Geiger noch immer lernen; und sei es auch nur die Delikatesse und Durchsichtigkeit seines Spiels — so sind das doch immerhin sehr schätzenswerte Eigenschaften, von denen die erste zum Beispiel der junge und sehr begabte Sigismund Schwarzenstein noch lernen muß. Im Verein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit seiner respektablen Technik müßte eine feinere Kultur seines großen Tones Hand in Hand gehen. — Dasselbe kann man vice versa auch von Edna Gunnar Peterson sagen, die schon eine tüchtige Klavierspielerin ist, aber noch viel lernen muß. Sie spielte u. a. ein Konzertstück von Rudolf Ganz, das einen recht spielbaren Klaviersatz mit einer nicht eben gewandten Orchesterbegleitung versieht. — Von den Geschwistern Ward-Meyer ist die Geigerin May die talentvollere und mit rassigem Temperament begabte. Die Pianistin Irene spielt ziemlich nüchtern. Max Burkhardt

BRESLAU: Das Programm zum 7. Abonnementskonzert des Orchestervereins bestand aus einem deutschen Teil mit Beethoven und Schumann und einem französischen mit Berlioz, César Franck, Debussy und Charpentier. Dr. Dohrn bot eine vollendete Aufführung der vierten Symphonie von Beethoven und hielt auch den Orchesterpart des Schumannschen Klavierkonzerts a-moll im Geiste des Komponisten. Leider spielte sich Raoul Pugno im letzten Satze in ein derartig schnelles Tempo hinein, daß das prächtige Stück seinen Charakter nahezu vollständig verlor und am Schlusse ganz zur Etüde wurde. Was er sonst noch für den Abend aus Paris mitgebracht hatte — „Les Djins", symphonische Dichtung für Klavier und Orchester nach einem gleichnamigen Gedicht Victor Hugo's von César Franck — vermochte hier nur mäßiges Interesse zu erregen. Man fand die pathetischen Partieen des Werkes künstlich gestreckt und die lyrischen leer und nichtssagend und erkannte an dem unzureichenden Inhalt des Opus den tiefdenkenden Komponisten der „Béatitudes" kaum wieder. Die übrigen Gaben des Programms („Prélude à l'après-midi d'un faune" von Debussy, „A mules" aus der Suite „Impressions d'Italie" von Charpentier und die Ouvertüre „Carnaval romain" von Berlioz) wurden in feiner Schattierung vorgetragen. — Das 8. Abonnementskonzert bescherte uns zum ersten Male die romantische Symphonie von Anton Bruckner. Man hatte hier volles Verständnis für den Zauber des ersten, die Trauer des zweiten und die Jagdlust des dritten Satzes, stand aber ratlos der Länge und dem zerstreuten Charakter des vierten Satzes gegenüber. Die Aufführung der Symphonie unter Dr. Dohrn holte alle Heimlichkeiten des Werkes hervor und wurde den Absichten des Tonsetzers überall gerecht. Die Hornisten und Holzbläser bedeckten sich mit Ruhm. Das Vorspiel zu den „Meistersingern" und die Egmont-Ouvertüre ergänzten die orchestrale Seite des Programms. Marta Leffler-Burckard sang mit großem Tone die Ozean-Arie und drei Lieder mit Orchesterbegleitung. — Das Kammermusik-Ensemble des Orchestervereins spielte an seinem vierten Abend Streichquartett B-dur op. 130 von Beethoven, Streichquartett d-moll No. 3 von Cherubini und das Schumannsche Klavierquintett Es-dur op. 44. Die Ausführenden (Dohrn, Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer) ernteten für ihre trefflichen Leistungen wie immer — seit wir Alfred Wittenberg in unserm Ensemble haben — stürmischen Beifall. — Von den übrigen Konzerten wären zu erwähnen ein schön gelungenes Konzert des Gesangvereins Breslauer Lehrer (Max Krause), ein Klassikerabend des Böhmischen Streichquartetts, ein Liederabend von Ottilie Metzger und Theodor Lattermann und die Klavierabende von Artur Reinhold und Leopold Godowsky. — Die Mittwochkonzerte unter der trefflichen Leitung von Hermann Behr und die Freitagkonzerte unter Florenz Werner nehmen ihren ungehinderten Fortgang.

J. Schink

BRÜSSEL: In meinem letzten Bericht hatte ich von der schnellen Kapitulation der mit großem Pomp angekündigten 26 Concerts Classiques gesprochen. Durant, den diese neue Konkurrenz nicht ruhen ließ, zeigte darauf sechs große Konzerte, 26 Volks-Symphoniekonzerte und 28 Kammermusik-Soireen an. Doch auch von diesen Herrlichkeiten bleiben nur die sechs großen Konzerte übrig. Es ist wirklich schade, daß ein Enthusiast wie Durant, der unter schweren pekuniären Opfern nur das Beste will, nicht mehr Unterstützung beim Publikum findet. Sein ganzes Orchester, aus guten Elementen zusammengesetzt, verspricht entschieden viel und zeigte mit jeder neuen Darbietung wesentliche Fortschritte. Im ersten Konzert gab er die Symphonie g-moll von Mozart, dessen Violinkonzert (Doehardt), lyrische Stücke von Grieg und die Venusberg-Musik von Wagner. Im zweiten Konzert Beethovens „Achte", Serenade von Brahms und Gesangsvorträge der guten Pariser Sängerin Borgo. Im dritten Konzert verstieg sich Durant sogar zu „Don Juan" von Richard Strauß, dem eine überraschend gute Ausführung zuteil wurde. Schumanns „Zweite" litt unter Überhastung, dagegen wurden das „Lohengrin"-Vorspiel und die in den Rahmen des Programms schlecht passende Balletmusik zu „Hippolyte et Aricie" von Rameau ausgezeichnet gespielt. Als Solist wurde der Pariser Bariton Fröhlich begeistert aufgenommen. — Eugène Ysaye, der Novitätenschwärmer, beschränkte sich in seinem zweiten Konzert zum allgemeinen Behagen des zahlreichen Publikums auf liebe „Bekannte": Beethovens „Vierte", Bruchstücke aus dem dritten Akt von „Fidelio", Waldweben und Finale des dritten Aktes von „Siegfried". Großer Erfolg für den Dirigenten und das Ehepaar Hensel-Schweitzer. — Das zweite Concert populaire (Dupuis) war wenig anregend: drei langweilige Novitäten: „Phèdre", symphonische Dichtung von Lunssens, eine mit allem Technischen reich ausgestattete Komposition, Cellokonzert von Tartini, instrumentiert von Delune, und dessen eignes Cellokonzert, die beide von seiner Gattin in nur mittelmäßiger Weise vorgetragen wurden. So beschränkte sich das Interesse auf die von Orchestermitgliedern virtuos vorgetragene reizende Serenade von Sekles op. 14 und die interessante Balletmusik zu „Prince Igor" von Borodine. — Der unter Leitung des Unterzeichneten stehende „Deutsche Gesangverein" führte zur Feier seines 25jährigen Bestehens neben kleineren Chören „La vita nuova" von Wolf-Ferrari unter Mitwirkung des sympathischen Baritonisten Steiner auf. Das Werk erregte viel Interesse. — Der strebsame Bachverein (Zimmer), der über einen nur kleinen, aber wohlgeschulten Chor verfügt, errang sich in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seinem ersten Konzert unter Mitwirkung von Tilia Hill und Büttner — drei Kantaten und ein Brandenburger Konzert — schönen Erfolg. — Von Solistenkonzerten seien erwähnt ein sehr anregend verlaufener Beethoven-Abend von Lamond und ein Violinrecital des sehr begabten russischen Geigers Schkolnick. Für zureisende Virtuosen bleibt Brüssel ein gefährlicher Platz! — Großer Zudrang und helle Begeisterung im 3. Concert Ysaye, in dem Ysaye selbst als Solist mit Konzerten von Vivaldi, Moor und dem „Poème" von Chausson auftrat. Der sehr tüchtige Dirigent Rassę hob ein neues Werk von Theo Ysaye „Les abeilles" nach Maeterlinck mit großem Erfolg aus der Taufe. Das Werk verdient weiter bekannt zu werden. Als Beschluß des Konzertes das Septett von Beethoven. — Sehr interessant war das 3. Concert populaire (Sylvain Dupuis) durch die Aufführung der Oper „Orfeo" von Monteverde, dem „Gluck des 17. Jahrhunderts". Sehr farbenreich war das Orchester durch die oft getrennten Instrumentalgruppen: Streicher, Flöten, fünf Posaunen, Orgel, Regalorgel (das seltene Instrument war vom Museum geliehen), Clavecin, Laute, Harfe. Namentlich die Partie des Orfeo ist zum großen Teil ergreifend schön. Leider ließen die Solisten zu wünschen übrig. Chöre und Orchester waren tadellos. Vorspiel und Finale des ersten Aktes von „Parsifal" bildeten den zweiten Teil des Konzertes. Sehr anfechtbare Tempi! — Im 4. Concert Durant entzückte der Pariser Geiger Capet mit der wundervoll klaren Interpretierung des E-dur Konzerts von Bach und des Brahmsschen. Etwas mehr Temperament und er wäre den „Großen" beizuzählen. Das Orchester, das sich zunehmend verbessert, spielte die „Wassermusik" von Händel, „Wallensteins Lager" von d'Indy und die „Bläserserenade" von Mozart. — Großen Erfolg hatte Edgar Tinel mit dem 1. Konservatoriumskonzert. Beethovens „Siebente", „Nänie" und „Parzengesang" von Brahms und „Actus tragicus" von Bach wurden von dem unvergleichlichen Orchester und Chor prachtvoll aufgeführt. — Der Bachverein (Zimmer) hat mit der ersten Aufführung der „Johannespassion" eine Tat vollbracht, die ihm ungeteilte Anerkennung eintrug. Solisten: Noordewier, de Haan, Walter, Zalsman. — Stark besuchte Konzerte gaben Sauer, der hier sehr beliebt ist, und Backhaus (Chopin-Abend). Felix Welcker

CHEMNITZ: Wie in der Oper, so sind auch in den Konzertverhältnissen unserer Stadt seit Beginn der Wintersaison wichtige Veränderungen eingetreten. Professor Max Pohle, der 20 Jahre lang die städtische Kapelle leitete und das Konzertwesen zu hoher Blüte brachte, starb im November. Die städtische Kapelle und der Lehrergesangverein ehrten ihren heimgegangenen Dirigenten durch eine musikalische Gedächtnisfeier, in der die Lieblingswerke Pohles zur Aufführung kamen. In Stellvertretung leitet bis auf weiteres Theaterkapellmeister Malata die Konzerte des städtischen Orchesters. Gleich in der ersten Aufführung, einer Haydn-Feier, erwies er sich als ein Dirigent mit sicherem Stilgefühl und frischem Temperament. In der Auswahl der Orchesterwerke bedachte er bisher klassische und moderne Musik in gleicher Weise und brachte Symphonieen von Haydn, Schumann, Berlioz, Beethoven, Schubert, Brahms, Mozart, sowie erstmalig die gutgearbeitete Kleist-Ouvertüre von Wetz und die zweite Symphonie von O. Reinhardt, die inhaltlich und formell hohe Ansprüche befriedigte. Von den Solisten dieser Konzerte behauptete sich Messchaert als Meistersänger, A. de Greef als guter Lisztspieler. Dagegen ließ Ellen Gulbranson in ihren Liedervorträgen manches zu wünschen übrig. — Für den Mangel an Orchesterneuheiten entschädigten eine Anzahl hervorragender Neuheiten für Chor und Kammermusik. Kirchenmusikdirektor Stolz brachte die Uraufführung der „Großen Messe" für Chor a cappella von Felix Draeseke. Ursprünglichkeit, Wahrheit der Empfindung im Ausdruck unter Ausschluß jeder Phrase sind Vorzüge, die eindringlich auf das neueste Werk Draesekes hinweisen. Das „Sanctus" bildet den Höhepunkt der Messe. Auch ein „Sanctus" von dem Berliner Otto Reber steht auf hoher Stufe. Der Kirchenchor von St. Lucas leistete in der Wiedergabe dieser Chöre Hervorragendes. Frl. Schimmelpfeng-Berlin sang neue Lieder von Joseph Haas und C. Thiel mit gutem Vortrag. Kantor Stolz spielte virtuos Regers Phantasie „Straf mich nicht in deinem Zorn" und ein neues „Präludium" von Haas. — Der Musikverein unter E. Winklers Leitung brachte E. Bossi's wertvolles „Canticum canticorum" in vorzüglicher Erstaufführung. Johanna Dietz überragte den Partner Werner Koffka um ein erkleckliches. — Im Lehrergesangverein, der am 30. und 31. Oktober in festlicher Weise sein 25jähriges Jubiläum beging, fand die gewaltige „Morgenwanderung im Gebirge" von Jean Louis Nicodé, Symphonie für Männerchor a cappella, ihre aufsehenerregende Uraufführung unter des Komponisten Leitung.[1]) — E. Richter vermittelte in seinen Kammermusik-Abenden durch das Leipziger Gewandhausquartett u. a. die Bekanntschaft mit einem Streichquartett g-moll von dem Amerikaner P. Allen. Das Quartett sucht mit Erfolg das innerste Sein und Wesen des Amerikaners künstlerisch zu erfassen und zu gestalten. Am originellsten geben sich der zweite und der dritte Satz: ein Wiegenlied einer Negermutter und ein Tanz der Rothäute. Frau Philipp-Locke (Dresden) sang mit ergiebiger Stimme neue Lieder von Weingartner, Reger, Draeseke, Fährmann. Von diesem spielte E. Richter eine neue Komposition für Orgel „Fantasia e fuga tragica", die besonders in der Verarbeitung der Gedanken einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung Fährmanns bedeutet. Jacques Urlus verriet im Gesang von neuen Fährmannschen Liedern feines Stilgefühl für das rein Lyrische. — Franz Mayerhoff bot mit dem Kirchenchor von Jacobi mustergültig Chöre von Bach und sehr schöne eigene Frauenchöre. In einem besonderen Symphoniekonzert dirigierte Mayerhoff eigene Werke: eine formgewandte Symphonie und kleinere Sachen, unter denen ein Festgesang mit einfachen Mitteln gute Wirkung erreichte. — Eine stilreine

[1]) Vgl. die ausführliche Besprechung dieses Werkes durch unseren Referenten im zweiten Januarheft, S. 98 ff. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Samson"-Aufführung in Chrysanderscher Bearbeitung brachte Kantor Hasse mit einem großen Chor und den auswärtigen Solisten Emilie Buff-Hedinger, Agnes Leydhecker, Wolfgang Ankenbrank, Alfred Kase und den hiesigen Kräften Frl. Loose und Herrn Herwarth. — Kirchenmusikdirektor Meinel wiederholte Händels „Messias", wirkungsvoll besonders im chorischen Teil. — Der Bürgergesangverein sang in einem Gesellschaftskonzert unter Kantor Winkler „Volksweisen aus aller Herren Ländern". Auch die tüchtige Sängerin Elisabeth Ohlhoff ordnete sich dieser leitenden Idee unter. — Unser Orgelmeister Pfannstiehl machte in einem Orgelkonzert mit Werken älterer Meister: Gabrieli, Cabezon, Siménez, Baptista, Scheidt, Weckmann, Pachelbel u. a. bekannt. Besonders interessierten die Spanier durch ihre sinnenfreudige Melodik und reiche Harmonik. — Die Kantoren Mayerhoff und Hasse boten mit ihren Chören alte italienische und spanische mehrstimmige Gesänge.

Richard Oehmichen

DESSAU: Die bisherigen ersten drei Hofkapellkonzerte brachten unter Franz Mikoreys hervorragender Leitung an Novitäten Jean Sibelius' schwerblütige Tondichtung „Finlandia" und Liszts „Mephistowalzer" nach Lenaus „Faust". Als Solisten traten auf: Henri Marteau, der Mozarts A-dur Violinkonzert und im Verein mit Konzertmeister Georg Otto-Dessau Bachs d-moll Konzert für zwei Violinen darbot, Käthe Hörder-Leipzig, eine hervorragend begabte Koloratursopranistin und Carl Ebner-München mit Dvořáks' Violoncellkonzert. — In den Kammermusik-Abenden erklang als bisher einzige Neuheit César Franck's Klaviertrio op. 1 fis-moll. — Erwähnt seien noch vier Klavierabende Raoul von Koczalski's und die Bußtagsaufführung des „Elias". Ernst Hamann

DORTMUND: Aus den letzten Philharmonischen Konzerten sind als Neuheiten zu erwähnen die charakteristisch herausgearbeitete Szene für Sopran und Orchester „Die Nonne" von Mayerhofer und eine frische Lustspielouvertüre von Scheinpflug. Karl Friedberg spielte Beethovens Es-dur Konzert und Soli von Chopin und Liszt mit Bravour und poetischer Feinheit. Tilly Cahnbley-Hinken und Elisabeth Schenk festigten ihren Ruf als treffliche Liedersängerinnen. Carl Pecsi brachte Brahms' Violinkonzert in ernster Deutung zum Vortrag. Das Orchester spielte unter Hüttner Werke von Bach, Mozart, Strauß u. a.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Das 4. Hoftheater-Konzert der Serie A brachte als Neuheit Anton Bruckners sechste Symphonie in A-dur, die als die lieblichste unter ihren Schwestern gelten darf und die Größe und Gedankenfülle des Meisters auch dem Widerstrebenden deutlich vor Augen führt. Dank der intensiven Pflege, die Bruckner seit Jahren in den Symphoniekonzerten der Königlichen Kapelle zuteil geworden ist, nahm unser Publikum die von Schuch hervorragend schön interpretierte Neuheit mit Verständnis auf, ja, das Adagio mit seiner frommen Feierlichkeit und den drei einander so wunderbar ergänzenden Themen errang einen so starken Erfolg, wie er hier eine Seltenheit ist. — Das 4. Philharmonische Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit der von auswärts ungewöhnlich heftig angepriesenen Sängerin Susan Metcalfe. Wie meist in solchen Fällen, machte sich zuerst eine Enttäuschung fühlbar, da die Stimme klein und reizlos klang, was in der Wahl der Arie Margaretes aus „Fausts Verdammung" von Berlioz zum Teil seine Erklärung findet. Um so freudiger begrüßte man es, daß die Sängerin bei der Wiedergabe der Lieder von Mozart, Schubert und Brahms ihre künstlerische Intelligenz und die Reife ihrer Gesangskunst wirksam zur Geltung brachte. Immerhin stand ihr Erfolg hinter dem des trefflichen Cellovirtuosen Jean Gerardy nicht unwesentlich zurück. — In den Solistenkonzerten der Berichtszeit spielte das Klavier die Hauptrolle. Neben Frederic Lamond bestand Ignaz Cardós, ein technisch hervorragender, aber nicht sonderlich innerlicher Pianist in Ehren seine Feuerprobe. Marie Dubois gab einen interessanten, wenn auch nicht immer schönen Überblick über die französische Klavierliteratur, und Berenice Roche-Oberwinder führte sich als wohlgeschulte Pianistin ein, der noch etwas mehr Feinheit des Anschlags zu wünschen bleibt. Severin Eisenberger erwies sich wieder als Klavierspieler von Bedeutung, vergröberte aber durch allzu starke Betonung des Virtuosenhaften diesmal den Gesamteindruck. — Das Böhmische Streichquartett wußte durch das hier noch unbekannte Streichquartett von Verdi zu interessieren und feierte einen ebensolchen Triumph wie das Leipziger Gewandhausquartett mit dem Brahmsschen Quartett a-moll und den unter Emil Kronkes pianistischer Mitwirkung gespielten Werken von Beethoven und Mendelssohn. Auch unser heimisches Petri-Quartett erzielte mit dem Tschaikowsky'schen op. 11 einen sehr starken Erfolg. Das Bachmann-Trio hat mit desselben Meisters herrlichem Klaviertrio a-moll („Dem Andenken eines großen Künstlers") seinen Hörern einen hohen Genuß bereitet. — In einer Matinee bei Roth fanden eine Violinsonate von Ruben Liljefors und drei Solostücke für Geige von Josef Lederer, beides gespielt von Johann Striegler, mit Recht den stürmischen Beifall, der dem Kunstwerte der Kompositionen entsprach. Auch ein Konzert für Trompete von Paul Pfitzner, virtuos geblasen von Paul Wiggert, fand dank seiner frischen Melodik und durchsichtigen Schlichtheit eine freundliche Aufnahme. — Der zweite Beethoven-Sonatenabend von Laura Rappoldi-Kahrer (Klavier) und Adrian Rappoldi (Geige) verlief sehr genußreich, ebenso der Liederabend von Elena Gerhardt. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Im Mittelpunkte des Interesses der musikalischen Gemeinde steht nach wie vor Karl Panzner mit seinen Konzerten. Im Musikverein brachte er die Heroische Symphonie Hans Hubers, ein kraftstrotzendes, farbenprächtiges Werk, zu einer überaus temperamentvollen, großzügigen Wiedergabe. Daneben stand Schumanns „Manfred"-Musik in gleich vollendeter Vorführung mit Ernst von Possart als genialem Ausdeuter der Byronschen Wortdichtung und Ida Salden (die auch das Sopransolo in dem Finale der Symphonie poesievoll sang), Käthe Herrlich, Franz Schwengers,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konrad v. Zawilowski als Vokalsolisten und F. C. Hempel an der Orgel. Geradezu endlose Begeisterung löste bei einem nicht zu bewältigenden Andrange des Publikums der Wagnerabend zu volkstümlich gehaltenen Eintrittspreisen aus. — Mit ganz ungewöhnlichem Erfolge gab ferner das Neue Rheinische Trio von Guillaume König (Klavier), Josef und Karl Klein (Violine und Violoncell) einen Brahmsabend mit dem wunderbar gespielten c-moll Trio, der Violinsonate in d-moll und der Violoncellsonate in F. — Einen vortrefflichen Eindruck hinterließ ferner das Konzert des Geigers Curt Vogel mit dem gut eingespielten Flora-Orchester unter Albin Trenkler aus Köln. Vogel spielte das geigenmäßig erfundene, besonders im Andante con moto viel wertvolle Musik enthaltende neue Violinkonzert von Tor Aulin mit sicherer Technik, schönem Ton und musikalischer Auffassung und erntete damit viel Beifall. — Das zweite Abonnementskonzert von Anna Haasters-Zinkeisen führte als Mitwirkenden den Kammersänger Felix Senius nach Düsseldorf. — Als Meister eines künstlerisch hochragenden, poesievollen Vortrages, einer technisch allvermögenden Technik wurde Carl Friedberg anläßlich seines Auftretens mit einem Riesenprogramme verdientermaßen gefeiert. — Noch zu erwähnen bleibt ein Kirchenkonzert des Soloquartettes für Kirchengesang aus Leipzig insofern, als mit diesem endlich auch für musikalische Veranstaltungen dieser Art bei uns ein lebhafteres Interesse erweckt wurde. Bisher waren die Kirchen nur ganz ausnahmsweise für rein künstlerische Zwecke zu benutzen.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Vollkommene Einheit des Ensembles bei eigenem tiefen Empfinden war das Charakteristikum des Klingler-Quartetts in seinem Beethovenabend (2. Solistenkonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft). Im fünften volkstümlichen Symphoniekonzert des städtischen Orchesters unter Leitung von Hans Haym interessierte besonders eine Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare (mit Benutzung einer altenglischen Melodie aus dem 16. Jahrhundert) von Paul Scheinpflug und ein vom Komponisten brillant vorgetragenes Klavierkonzert in d-moll von Kurt Herold, das nicht ohne Originalität ist und sich dabei durch Wohlklang und Maßhalten im Klavierpart auszeichnet. — Im Mittelpunkte des vierten Abonnementskonzerts unter Hans Haym stand Ottilie Metzger-Froitzheim, die das Altsolo in der Brahmsschen Rhapsodie, sowie Lieder von Wagner und Liszt sang. Der Frauenchor zeichnete sich in vier meist volksliedmäßig gehaltenen reizvollen Gesängen mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe von Brahms, das verstärkte Orchester besonders im „Parsifal"-Vorspiel und der „Holländer"-Ouvertüre aus.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Im letzten Museums-Konzert kamen unter Mengelbergs befeuernder Führung Tschaikowsky's vierte Symphonie und an Novitäten Paul Scheinpflugs erfindungsflotte, tüchtig gearbeitete Lustspiel-Ouvertüre, die weniger anregende, national empfundene Tondichtung „En Saga" von Sibelius und d'Albert's Gesänge mit Orchester op. 24 und 25 zu Gehör. Diese fanden in Elena Gerhardt eine gute Interpretin, die auch Liedern von Tschaikowsky zu schönem Erfolge verhalf. — Recht anregend und erfreulich war ein Konzert des Dessoffschen Frauenchors, der Palestrina mit einem „Crucifixus" und den älteren Scarlatti mit einem fünfstimmigen Madrigal zu Ehren brachte und neben lieben Schubertschen Chorliedern auch Neueres von Rimsky-Korssakoff, Urspruch und Karl Thiel sang; alles intonationssicher und mit gutem musikalischen Verständnis. — Die letzten Kammermusik-Abende brachten uns das Sevčik-Quartett, das uns zunächst als Neuheit das a-moll Quartett op. 64 von Glazounow spielte. War hierbei die Wiedergabe ausgezeichnet, so lag Brahms mit seinem B-dur Quartett dem Ensemble offenbar weniger gut. Viel besser gelang eine Auswahl seiner Werke dem Quartett Rebner, das ihm einen ganzen Abend widmete. Neben dem gleichen Quartett hatte Adolf Rebner mit der lyrisch-idyllischen A-dur Sonate in sorgsam-verständigem Spiel einen neuen Erfolg. Den Schluß bildete das f-moll Quartett unter Mitwirkung des bewährten hiesigen Pianisten Ernst Engesser. Auch ein vortrefflicher Geigerneuling, Adolf Busch aus Köln, spielte die schöne A-dur Sonate und führte sich als sicherer Violinist von prächtiger Technik und Tongebung ein, der auch Bachs Chaconne erstaunlich frisch und feurig anfaßte. Alfred Hoehn, der hier mitwirkte, ist ihm an temperamentvollem, jugendlichem Wesen ähnlich; er gab mit Schumanns „Symphonischen Variationen" aufs neue einen vollgültigen Beweis seiner Künstlerschaft. Von anderen Pianisten wirkte Georg Zscherneck solid, aber etwas nüchtern; Marguerite Melville zeigte gute Anlagen und Gestaltungskraft bei Schumann und Brahms; Ethel Leginska endlich bot diesmal mit ihrem schönen Anschlag und reger Auffassung das Beste in einer schweren, reichgestaltigen Klaviersonate op. 74 von Glazounow und unterschiedlichen modernen Stücken. — Pierné's „Kinderkreuzzug" kam nun endlich auch hierher. Der Rühlsche Gesangverein brachte ihn unter der tatkräftigen, musikfreudigen Leitung seines neuen Dirigenten Karl Schuricht erfolgreich heraus. Orchester und Chor (auch 200 Kinderstimmen) hielten sich ausgezeichnet. Von den Solisten bot Mientje Lauprecht-van Lammen das Beste, während Klara Senius-Erler, Felix Senius und Julius Schüller etwas zurückstanden. — Der Cäcilienverein gedachte noch Haydns mit einer tüchtigen Aufführung der „Jahreszeiten" unter Willem Mengelberg, der sie belebte, ohne zu übertreiben. Von den Solisten befriedigte eigentlich nur Birgit Engell, während Ludwig Heß und Cornelius Bronsgeest nicht ganz einwandfrei gestalteten. — Im letzten Freitagskonzert der Museumsgesellschaft wurde Schumann gebührend gefeiert mit der Genoveva-Ouvertüre und der d-moll Symphonie, die Mengelberg lebendig übermittelte. Dazu spielte Max Pauer das prächtige Klavierkonzert, technisch brillant, aber etwas trocken in der Auffassung, und Felix Senius sang eine Reihe von Liedern verständig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und gefühlvoll, doch auch manches zu weichlich. Das letzte Sonntagskonzert brachte klassische Tonkunst: Corelli, Schubert und Beethoven, in gewohnt guter Wiedergabe und Susan Metcalfe als italienisch geschulte, im Vortrag etwas kühle Gesangssolistin. — Als vielversprechende Sängerin ließ sich, nach längerer Pause, Paula Schick-Nauth hören, deren wohlgeschulte Stimme nur noch etwas freier werden muß. Ihr fesselndes Programm fand in Hermann Zilcher einen vortrefflichen Begleiter. — Im übrigen erweckte nur das Böhmische Streichquartett und das brillante Spiel von Hans und Marie Hermanns auf zwei Klavieren noch besonderes Interesse.

Theo Schäfer

GRAZ: Der Akademische Wagner-Verein führte einen jungen Künstler ein, der in der Welt bald von sich reden machen dürfte. Er heißt Pepo Marx und ist eine Bach-Natur. Ein vielstimmig denkender, ein Musiker von einer erstaunlichen Fruchtbarkeit; dabei ein grundgelehrtes Haus, und ein Künstler von wolfischer Keuschheit und Strenge. Hunderte Lieder liegen bei ihm zu Hause, und die Hunderte hat er für sich geschaffen. Erst als seine Freunde ihn drängten und stießen, ging er mit einen Teil in die Öffentlichkeit. Und brachte in einem Konzert die Zuhörer außer Rand und Band: entzückte durch die Dämonie seiner Melodik, die bald heiß ausschwärmt, bald nur durch die Harmonie durchhallt, und immer Charakter hat. Entzückte die feiner Hörenden durch eine neue Art harmonischen Geschehenlassens: der Akkord tritt erst verschwommen ein, wie die Bilder ins Gesichtsfeld eines nicht eingestellten Fernglases eintreten, dann wird mit einem Male das Unscharfe scharf, und auch dieses Werden und Entstehen des Akkordes ist Ausdruck. Marx hat wolfische Eigenschaften, aber ist kein Nachfolger Wolfs. Damit täte man ihm unrecht, denn er ist selbst wer. Und die Welt wird von diesem Neuen noch reden. Dr. Ernst Decsey

HAGEN i. W.: Robert Laugs' musikalische Führung vermittelte uns in der nun abgeschlossenen ersten Hälfte der dieswinterlichen Konzertsaison wiederum eine Fülle schöner und nachhaltiger Eindrücke. In den bisherigen drei Abenden der Konzertgesellschaft hörten wir den Kölner Meisterpianisten Karl Friedberg mit Franck's Symphonischen Variationen und kleineren Stücken. Mahlers vierte Symphonie erweckte ebensoviel Interesse, wie sie Befremden erregte; Tschaikowsky's „Romeo und Julie"-Ouvertüre und Strauß' „Till Eulenspiegel" wurden von Laugs äußerst schwungvoll geboten. Am Bußtag sang der Städtische Gesangverein Verdi's Requiem, das hier zum ersten Male erklang und in der dynamisch sorgfältig abgewogenen und technisch sauberen Ausführung zu höchst fesselnder Darstellung kam. Anna Kämpfert, Alice Aschaffenburg, Papsdorf (Dresden) und Everts (Köln) waren die Vertreter der Solopartieen. Von neuen Werken wurden gespielt: Sinigaglia's Ouverture „Le Baruffe Chiozotte", Kauns „Hiawatha" und Baußnerns Symphonie „Jugend". Der Cellist Grützmacher ließ sich mit Dvořák's a-moll Konzert und Susan Metcalfe mit einer Anzahl Klavierlieder hören. — Die Symphoniekonzerte unter Laugs brachten u. a.: Brahms' „Erste", Svendsen's temperamentvollen „Karneval in Paris", Strauß' „Don Juan", Smetana's Ouvertüre zur „Verkauften Braut" und d'Albert's „Improvisator"-Ouvertüre. Als Solisten wirkten die einheimischen Künstler Heinz Schüngeler (Mozart, Klavierkonzert D-dur in einem hauptsächlich Mozart gewidmeten Abend), Hugo Argus (Bruch, Violinkonzert No. 1), Anton Schoenmaker (Wieniawski, Violinkonzert d-moll), ferner die junge, talentvolle Ilse Fromm aus Hamburg (Beethoven, Klavierkonzert Es-dur), sowie der Heidelberger Pianist Otto Voß (Tschaikowsky, b-moll Konzert; Strauß, Burleske). — Die bisher stattgefundenen drei Kammermusik-Konzerte führten die „Böhmen", das Sevčik-Quartett, sowie August Gentz (Berlin) nach Hagen, der als ausgezeichneter Bratschensolist lebhaft gefeiert wurde. In diesen Konzerten bewies Laugs seine eminente Befähigung als Kammermusikspieler aufs neue. — Die Herren W. M. Jinkertz und Moritz Wille fanden in ihrem Sonatenabend mit Brahms' A-dur und Grieg's c-moll ein dankbares Publikum, während Paula Ehrenfried (Elberfeld) mit Liedern von Martin Friedland (Zyklus: „Von Weib und Welt") sich lebhafte Anerkennung erwarb. — Hans Pelz veranstaltete eine Anzahl gutbesuchter volkstümlicher Symphoniekonzerte. Martin Friedland

HAMBURG: Im letzten Philharmonischen Konzert machten die Hörer einen schlechten Tausch: statt der versprochenen Symphonie von Bruckner gab es als lokale Neuheit eine C-dur Symphonie von Hans Huber zu hören. Sie nennt sich „Heroische Symphonie" und scheint eine Verschmelzung von programmatischer und absoluter Musik anstreben zu wollen. Im ersten Satz dominieren theatralische Posen, große Gebärde und eine ziemlich hohle Pathetik. Die übrigen Sätze tragen das ihrige zu dem ungünstigen Gesamteindruck bei. Gespielt wurde die Symphonie, an deren Ausführung sich an der Orgel Herr Knak sehr rühmlich, in einem Sopransolo im letzten Satze Frau Hell weniger rühmlich beteiligten, unter Panzners Leitung sehr wacker. Mehr als einen Achtungserfolg erzielte das Werk nicht. Der Solist des Abends, Felix Senius, befriedigte mit seinen geschmackvollen, von kokettem Selbstbewußtsein freilich nicht ganz freien Vorträgen ein nicht allzu anspruchsvolles Auditorium. — Unerlaubt bunt war das Programm des vierten Nikisch-Konzerts. Die „Egmont"-Ouvertüre, ein Violinkonzert von Vieuxtemps, eine Arie aus „Fidelio" und eine Arie aus der „Iphigenie", das ist entschieden zu viel für eine Programmhälfte. Zu irgend welcher Sammlung und gefestigten Stimmung konnten dabei die Hörer natürlich nicht kommen; um so weniger als die Solistin Marta Leffler-Burckard, eine vorzügliche dramatische Sängerin, die gefährdete Position auf dem Konzertpodium nicht zu behaupten vermochte. Das recht antiquierte Violinkonzert spielte Konzertmeister Gesterkamp mit guter Technik, aber etwas reizlosem, spitzigem Ton. In der zweiten Hälfte des Konzerts entschädigten Nikisch und sein Orchester die bedenklich enttäuschten Zuhörer mit einer prachtvollen, den Führer und Orchester

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf seltener Höhe findenden Wiedergabe der dritten Symphonie von Brahms. — Die „Böhmen" traten in ihrem letzten Konzert für das Quartett ihres Genossen Suk ein und verhalfen diesem teilweise sehr ansprechenden, wenn auch im ganzen mehr mit dem Kopf als mit dem Herzen gearbeiteten Opus eine freundliche Aufnahme. — Das Bandler-Quartett, das sich für seinen letzten Abend der Mitwirkung Artur Schnabels versichert hatte, erbrachte in Beethovens Quartett op. 130 einen vollgültigen Beweis erfreulicher künstlerischer Entwickelung. Artur Schnabel, als Interpret des Klavierpartes in Schuberts Forellenquintett, spielte mit überlegener Technik, blieb aber der Gefühlsseite Schuberts etwas fern. — Mit seiner Gattin zusammen gab Schnabel einen Liederabend, an dem es sich leider herausstellte, daß die Mittel Therese Behrs stark zu verfallen beginnen. Trotzdem wirkte die Künstlerin, die eine höchste Auffassung ihres Berufes hat, teilweise noch mit starker suggestiver Kraft. — Eine junge Schweizerin, Cécile Valnor, gab einen ersten Liederabend. Eine Bombenstimme: groß, dramatisch akzentuiert, umfangreich, aber leider so verbildet, in der Höhe so gellend scharf, daß nicht selten die Wohltat dieses Naturgeschenkes für den Hörer zur Plage ward. — In einem Liederabend, den Elena Gerhardt, am Klavier von Arthur Nikisch unübertrefflich begleitet, gab, machte sich die sympathische, künstlerisch immer noch wachsende Sängerin verdient, indem sie zwei recht talentvolle Lieder der jungen Hamburger Komponistin Anita von Hillern-Flinsch unter lebhafter Zustimmung sang.

Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Der Bachverein unter Philipp Wolfrum vermittelte in seinem sechsten Konzert eine geistvolle Interpretation der „Vierten" von Brahms und schloß mit zwei Schubert-Märschen (op. 40 No. 5 und Ungarischer Marsch aus op. 54) in der Orchesterbearbeitung von Liszt. Für Messchaert trat Dr. Römer (München) ein und sang Schumanns „Dichterliebe". Im siebenten Konzert dirigierte Vincent d'Indy (Paris) sehr erfolgreich seine „Wallenstein"-Trilogie. Otto Voß spielte großzügig den „Totentanz" von Liszt und mit glänzender Bravour die „Burleske" von Strauß. Im achten Konzert bot Lula Mysz-Gmeiner ungetrübte Genüsse mit Liedern von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf. — Die Kammermusikkonzerte fanden ihren Abschluß durch die „Brüsseler": Beethovens op. 18 No. 2, Debussy's op. 10 und im Verein mit O. Seelig op. 25 (Klavierquartett) von Brahms. — Hinze-Reinhold (Berlin) trug mustergültig Klavierwerke vor von Grieg, Mac Dowell, Debussy, Brahms und mit Charlotte Kühn op. 81 (Passacaglia) von Kaun. — In einem Orgelkonzert (Werke von Bach, Brahms, Claude d'Aquin, Liszt und Reger) legitimierte sich Hermann Poppen als feinfühliger Musiker mit ausgereifter Technik. — Ein eigener Abend galt dem Komponisten Heinrich Neal, der durch Frauenchöre, Klavierstücke, eine Nachtmusik für Violoncell und Klavier und ein (zweites) Streichquartett das bereits früher gefällte günstige Urteil bestätigte. Karl August Krauß

JENA: Am 17. Januar führte Fritz Stein die von ihm im Archiv des Akademischen Konzertes gefundene C-dur Symphonie auf, die, sicher aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stammend, auf zwei Stimmen den Namen Beethoven als Komponisten aufwies. Ist dies wirklich eine Jugendarbeit Beethovens? Der Nachweis gelang bisher noch nicht, es spricht aber auch nichts dagegen. Für die Aufführung waren nur die Stricharten und Vortragszeichen geordnet, an den Noten war nichts geändert, trotz sichtlicher Mängel im Satz, wie z. B. der Terz in abschließenden Baßgängen zum Vorhalt in der Melodie. Das mit großer Wärme vom Publikum aufgenommene Werk erwies sich als eine trotz der Schwächen ungemein liebenswürdige Arbeit. In der Form ganz an Haydn anlehnend, zeigte die Themenbildung vielfach Mozarts Einfluß. Von besonderem Interesse ist das Adagio, dessen Thema dem Liede „Steh ich in finstrer Mitternacht" ähnelt, das aber in den Variationen an die „Eroica" gemahnt. Und die freie Harmonie des Schlusses? Konnte ein anderer damals derartiges schreiben, wenn nicht Beethoven? Und desgleichen das schwungvolle Trio im Menuett! Hoffentlich gelingt der volle Beweis für die Autorschaft Beethovens, sonst wäre der Jenaer Fund erst recht ein Rätsel.

M. Meier-Wöhrden

JOHANNESBURG: Nach dem Schluß der Konzertsaison haben sich verschiedene hiesige Musikenthusiasten zusammengetan und einen Aufruf behufs Komposition einer südafrikanischen Nationalhymne erlassen. Unter den vielen Bewerbern fiel die Wahl auf den Ingenieur Kapelowitz, dessen Komposition als die geeignetste befunden wurde. Maly von Trützschler sang die Hymne zum ersten Male auf dem „Wanderer's Grund" mit großer Orchesterbegleitung vor ungefähr 8000 Zuhörern und erntete durch ihren künstlerischen Vortrag den Beifall der ungeheuren Menge. Zum Andenken an dieses Ereignis ward ihr vom Vorstand der „South African Band Contest Association" eine goldene Medaille mit entsprechender Inschrift überreicht. J. Seelig

KARLSRUHE: Das dritte Abonnementskonzert des Hoforchesters brachte Berlioz' „Harold"-Symphonie. Das Bratschensolo hatte in Kammermusiker H. Müller einen ausgezeichneten Vertreter. Tschaikowsky's f-moll Symphonie, unter Leopold Reichweins Leitung schwungvoll gespielt, beschloß den Abend. — Ein erfolgreiches Konzert gab die Pianistin Hedwig Marx-Kirsch, und im vierten Kammermusik-Abend des hiesigen Streichquartetts kam unter trefflicher pianistischer Mitwirkung von Marie Geselschap (Berlin) Schumanns Es-dur Quartett sowie das interessante F-dur Trio op. 8 von Hans Pfitzner in guter Ausführung zu Gehör. Franz Zureich

KÖLN: Das etwas zu ausgedehnte Programm des siebenten Gürzenich-Konzerts brachte von Bach die beiden Kantaten „Ich hatte viel Bekümmernis" und „Jesus schläft, was soll ich hoffen!" mit den Damen Noordewier und Maria Philippi als zweifellos tüchtigen, aber bei häufigem Hören nicht gerade sehr interessierenden Sängerinnen, sowie Felix Senius und Thomas Denys als rühmenswerten Vertretern der Tenor- und der Baßpartie. Durch Fritz Steinbachs lebensvolle, scharf pointierende Dirigentenart kam es zu einer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

recht eindrucksvollen Gesamtwiedergabe der Kantaten. Dann vermittelte ein Aufgebot von 72 Streichern eine prächtige Ausführung des dritten Brandenburgischen Konzerts, und unter Beteiligung vorgenannter Sänger bei der „Ode" gab es als Hauptakt dieses Abends eine höchst schwungvolle Veranschaulichung von Beethovens Neunter. — Beim jüngsten populären Morgenkonzert der „Kölner Kammermusik-Vereinigung" (H. Anders, Max Topstedt, J. Schmitz, A. Saal) gelangten Dvořák's Terzett für zwei Violinen und Viola (Werk 74) sowie Smetana's Streichquartett e-moll zu fein abgetönter, im ganzen sehr wirksamer Wiedergabe. Fünf neue Gesänge von Otto Lohse erzielten durch feinsinnige, überaus reizvolle Erfindung und durch die so schöne wie aparte Ausgestaltung des Begleitungsparts jubelnden Beifall. Die mit vollendeter Verve des Vortrags und entzückender Stimme für die Lieder eintretende Claire Dux wurde vom Komponisten am Ibach begleitet. — Mit Madrigalen des 16. Jahrhunderts wartete in der Musikalischen Gesellschaft die Barthsche Madrigalvereinigung auf und hatte neben regem, für die Sache erwecktem Interesse einen großen tönenden Erfolg zu verzeichnen. — Im achten Gürzenich-Konzert, das mit einer schönen Wiedergabe von Saint-Saëns' dritter Symphonie unter Fritz Steinbach begonnen hatte, erfreute Margarete Preuse-Matzenauer durch den auf prachtvoller Stimmgebung basierenden, geistig wie technisch hochragenden Vortrag von Liedern Wagners, Schuberts, Schumanns, Brahms' und von Richard Strauß, deren nicht orchestralen Begleitungsteil Arnold Kroegel am Ibach meisterlich versah. Des siebzigjährigen Ernst Rudorff, der bis 1869 am hiesigen Konservatorium höchst verdienstlich gewirkt hat, ward mit einer fein abgetönten Aufführung seines stimmungsreichen „Herbstlied" für sechsstimmigen Chor und Orchester gedacht. Dann spielte der junge kölnische Geiger Adolf Busch unter voller Betätigung seiner großen Begabung das Brahmssche Konzert, und zum Beschluß wurden die frohen Geister von Th. Blumers „Karnevals-Episode" losgelassen. — Mit einem eigenen Chopin-Abend erzielte die ausgezeichnete Pianistin Elly Ney Wirkungen wahrhaft glanzvoller Art. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Hatte das Debut des neuen Musikvereinsdirigenten Paul Scheinpflug noch einige Zweifel an seiner technischen Erfahrung offen gelassen, so bewies eine vorzügliche wiederholte Aufführung des Pierné-schen „Kinderkreuzzug" mit den vereinten Kräften des Vereins der Liederfreunde, der Musikalischen Akademie, des Musikvereins und den nötigen Kinderchören, daß wir an Scheinpflug viel gewonnen haben: einen energischen, temperamentvollen und feinen Dirigenten, der den Mut und das Zeug besitzt, um den in bedauerlicher Weise bei uns herrschenden einseitigen musikalischen Konservativismus mit Erfolg zu bekämpfen. Über Pierné's Werk sind natürlich allerhand Ansichten denkbar; die wesentliche Homophonie und die malerische Tendenz dieser durchaus französischen Musik müssen von dogmatistischen Anhängern des Wiener Klassizismus abgelehnt werden. Vorausgesetzt aber das Eingehen auf die musikalische Stilrichtung, vorausgesetzt die Einsicht, daß Malen bei diesem Texte Pflicht des Tonsetzers war, erschließt sich dem Hörer in dem „Kinderkreuzzug" doch eine Menge farbiger Schönheiten als Gewand einer erhabenen, tiefen Idee. Ein mehrtausendköpfiges Publikum wohnte beiden Aufführungen bei; die Solisten der ersten waren Berta Boelen (Bremen), ein tragfähiger Sopran von fast knabenhafter Frische, Anna Rollan (Königsberg), Emil Pinks (Leipzig) und der unzulängliche Bassist Franz Fitzau (Danzig), letztere drei beim zweiten Mal gut ersetzt durch Dora Moran, Willy Schmidt und Willy Karl. Weiter betätigte sich Scheinpflug als Geiger in einem Sonatenabend mit je einem Werke von Reger und Scheinpflug, — dies ein nicht eben erfindungs- und formstarkes Opus, von dessen drei Sätzen der zweite, lyrische, „Heidesommernacht" benannte, als stimmungsvoll den Vorzug verdient. Endlich führte er den Musikverein mit Spohrs „Jessonda"-Ouvertüre, Saint-Saëns' seicht-flüssigem Klavierkonzert g-moll (Paul Binder am Klavier) und Schumanns vierter Symphonie zu hübschem Erfolg und setzte als Nachfolger Ernst Wendels dessen Quartettabende mit Beethoven, Haydn und dem harmonisch schönen, lyrischen Des-dur Quartett von E. von Dohnányi fort. — In Max Brodes letztem Symphoniekonzert kam neben vielgehörten klassischen Werken Brahms' idyllische D-dur Symphonie zu Ehren. Der Solist des Abends, Lamond, gab sich in Beethovens G-dur Konzert etwas matt, vorzüglich schnitten dagegen die Solisten Wilhelm Backhaus und Henri Marteau mit August Göllner als feinem Klavierpartner ab; geteilten Erfolg hatte die sehr lyrische Vortragskünstlerin Elena Gerhardt. — Nennenswert sind ferner die Aufführung der nicht unbedeutenden Chöre zur „Braut von Messina" von Constanz Berneker in einem Konzert des Sängervereins (Schwalm) und ein hübscher Abend der Kammermusikvereinigung Hedwig Braun-Hermann Hopf-Emil Schennich, während ein Kompositionsabend von Ernst Maschke nur lokales Interesse erweckte. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Der Musikverein brachte u. a. Gade's „Kalanus", der Cäcilienverein „Die Schöpfung" als verspätete Haydn-Huldigung. — Von ausländischen Künstlern hatte Julia Culp in jeder Hinsicht den größten Erfolg zu verzeichnen, nach ihr wohl Frederic Lamond; weniger erfolgreich konzertierten Petschnikoff, der doch sehr schön Kammermusik spielt (Bach, Brahms), und Arthur Hartmann. Von Einheimischen sei hervorgehoben Dagmar Bendix mit dem Cellisten Höeberg. — Von den letzten Konzerten des Jahres 1909 ist nicht mehr viel zu berichten. Die Palaiskonzerte brachten u. a. eine Erstaufführung von Sinding's zweitem Violinkonzert (gespielt von Gunnar Breuning-Storm, Schülerin Marteau's). — Der dänische Konzertverein feierte die Manen des im Sommer gestorbenen Leopold Rosenfeld und führte als Neuheiten ein Chorwerk „St. Hans-Feier" von Roger Henrichsen, volkstümlich aber modern empfunden und hübsch gearbeitet, vor, sowie einen Orchester-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

satz „Drapa“ von dem noch jungen Rud. Im. Langgaard, eine flott instrumentierte, nach guten Vorbildern klar gestaltete Arbeit, sonst aber unreif und ohne tiefere Bedeutung. — Aus der Menge der Veranstaltungen seien ferner erwähnt: ein Trio-Abend, an dem junge Instrumentalisten u. a. das Trio von G. Noren zum ersten Male in Kopenhagen spielten; das Debut eines vielversprechenden Klavierspielers Chr. Möllers; ein feiner Röntgen-Abend (Vater und Sohn, Cellospieler); die Konzerte des Musikvereins (eine Bach-Kantate und Beethovens Neunte in nicht einwandfreier Vorführung) und des Dänischen Konzertvereins (ein respektables Streichquartett von Emborg und ein älteres Klavierquintett von L. Glass, außerdem Lieder); der Liederabend von Ottilie Metzger und Theodor Lattermann und schließlich zwei künstlerisch sehr ertragreiche Abende der Brüsseler.

William Behrend

LEIPZIG: Das 14. Gewandhauskonzert brachte vor einer vortrefflichen Reprise der Brahmsschen Orchestervariationen über ein Thema von Haydn und vor begeisterungsvoll aufgenommenen stimm- und ausdrucksdurchsättigten Liedervorträgen Ottilie Metzgers die Uraufführung der c-moll Symphonie op. 85 von Hugo Kaun, um deren Interpretation und Klangwerdung Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester sich in hohem Grade verdient machten. Das mit zwei großen, etwas themenkurzatmigen und phantasieartig gestalteten, wohl aber durch stimmungsreiche Harmonisierung und schönes Kolorit fesselnden Sätzen anhebende und nach einem bündigen, im Hauptteile burlesken Scherzo in ein thematisch nicht eben bedeutendes, aber zu mächtiger, schließlich auch noch die Orgel mit einbeziehender Steigerung geführtes Finale ausmündende Werk erzielte einen vollen Achtungserfolg. Das mit einer schönen Vorführung der Haydnschen c-moll Symphonie eingeleitete 15. Gewandhauskonzert führte weiterhin zu klanglich allerherrlichsten Konzertvorträgen des Meistergeigers Eugène Ysaye, dem man lebhafter noch als für seine etwas allzu weichliche Wiedergabe des op. 77 von Brahms für eine unter trefflicher Beihilfe des Berliner Organisten Bernhard Irrgang vollbrachte ganz wunderbare Neubelebung des g-moll Konzertes von Vivaldi zu danken hatte, und schloß mit einer schwunghaft-farbenschillernden Reproduktion der „Benvenuto Cellini“-Ouvertüre von Berlioz. — Mit einer feinsinnigen Zusammenstellung und wohlgelingenden Darbietung von Werken Mozarts und Mendelssohns erfreuten im vierten Konzert der „Musikalischen Gesellschaft“ Georg Göhler, das Blüthner-Orchester und die mitwirkende Solistin Stefi Geyer. Da gab es zunächst die von Georg Göhler für den Konzertgebrauch eingerichtete, in mehreren Sätzen ganz entzückend wirksame Balletmusik „Les petits riens“ und das von Stefi Geyer sehr hübsch vorgetragene G-dur Violinkonzert von Mozart, im zweiten Teil aber die Ouvertüre zur „Schönen Melusine“ und zur „Fingalshöhle“ von Mendelssohn und dazwischen des gleichen Meisters ewig-junges e-moll Konzert, an dessen Wiedergabe Stefi Geyer sich als vollherangereifte Künstlerin zu erweisen vermochte. — Im 7. Philharmonischen Konzert, als dessen Solist Felix Berber sich mit dem Violinkonzerte von Brahms und mehreren Sätzen aus der Bachschen d-moll Sonate für Solovioline vollberechtigten lebhaftesten Beifall erspielte, gelangen Hans Winderstein und seinem Orchester außergewöhnlich klangsaubere und ausdruckseinheitliche Reproduktionen der Beethovenschen c-moll Symphonie und des Mozartschen D-dur Divertimento (Köchel Verz. No. 334) für Streichorchester und zwei Hörner. — Von dem Extrakonzert, in dem Felix Mottl nach leidlichen Darbietungen der Gluckschen „Iphigenie“-Ouvertüre und des von ihm für Orchester bearbeiteten C-dur Streicherkonzertes von Händel unbegreiflicher- und unverzeihlicherweise den Versuch wagte, Beethovens Neunte mit dem Winderstein-Orchester, dem Chore der Halleschen Singakademie und einem Berliner Oratorien-Ensemble so gleichsam aus dem Ärmel zu schütteln, sei hier nur erwähnt, daß die recht gewandte Wiedergabe des Scherzo durch die Windersteiner und das sichere soprankräftige Singen des Halleschen Chores Höhepunkte und das Hinzutreten des Solistenquartettes den Nullpunkt der insgemein mittelmäßigen Aufführung bildeten. — Beglückendes vollbrachten die Böhmen unter Mitwirkung von Ernst von Dohnányi mit einem Beethovens op. 29, Dohnányi's wohlgeformt-jugendfrisches Klavierquintett op. 1 und das in einem prächtigen Variationensatze gipfelnde Sreicheropus 97 von Dvořák umfassenden Quintett-Abend. — Treffliches leistete das Sevčik-Quartett im Darbieten von d'Ambrosio's tüchtig und reizvoll gesetztem c-moll Streichquartett, von Brahms' H-dur Klaviertrio, das Emma Stern Gelegenheit bot, sich als tüchtige Kammermusikspielerin vorzustellen, und von Schuberts a-moll Quartett. — In äußerster Vollkommenheit und Schönheit des Zusammenspieles, des Interpretierens und der Tongebung führten Eugène Ysaye und Raoul Pugno dem enthusiastisch dankenden Gewandhauspublikum eine D-dur Sonate von Mozart, eine interessante E-dur Sonate von Sylvio Lazzari und die Kreutzer-Sonate von Beethoven vor. — Von den unzähligen übrigen Konzerten sei nur ganz kurz berichtet. Hans Hermanns und Marie Hermanns-Stibbe, die diesmal nicht ganz so wie sonst bei Ensemblelaune waren, brachten erfreulicherweise eine von Piers van Mossin besorgte tüchtige zweiklavierige Bearbeitung der Bachschen c-moll Passacaglia und unerfreulicherweise den noch nicht ganz konzertgeläuterten Violinisten Ed. Marsch mit sich. — Marie Dubois interessierte lebhaft mit ihren stilgerechten, fertigen und nur im Forte etwas harten Vorführungen alter und neuer französischer Klavierkompositionen. — Constantin Igumnow ließ bei insgemein sehr tüchtigem Vollbringen noch einiges an Größe und Einheitlichkeit des geistigen Disponierens vermissen. — Artur Reinhold erwies an seinem Liszt-Abend weiteres Vorgeschrittensein zu feindifferenzierender Anschlags- und Ausdruckskunst. — Sandor Vas brachte in fein-pianistischer Weise zwischen vielem anderen eine „Polnische Suite“ op. 4 von Franciscek Brzeziński zu guter Wirkung. — Sehr freudiger Aufnahme begegnete die junge Geigerin Margarethe Kolbe, ein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schönes, reiches Spiel- und Musiktalent. — Gesang bekam man diesmal nur wenig zu hören: eine Altistin Helene Martini, die mit ihrer Stimmbehandlung noch nicht ganz im „Reinen" ist, die hier bereits bekannte, wohlgeschulte Lola Artôt de Padilla und die vornehme Feinsängerin Marie Louise Debogis. — — Die drei Gewandhauskonzerte der diesmaligen Berichtszeit, in denen als Solisten das eine Mal Raoul Pugno, das andere Mal die hochstimmige Elisabeth Boehm-van Endert und der vornehm singende Alfred Kase mitwirkten, haben außer den Symphonieen in c-moll von Beethoven und in F-dur von Brahms, der Haffner-Serenade von Mozart, dem c-moll Klavierkonzert von Saint-Saëns, dem Huldigungsmarsch und „Meistersinger"-Fragmenten von Wagner und der Symphonia domestica von Strauß die Erstaufführung von Ermanno Wolf-Ferrari's auch hier sehr herzlich aufgenommener anmutend ekstatisch-elegischer und durch eigenartig-intime Klangmischungen fesselnder Dante-Kantate „La vita nuova" gebracht. — Granville Bantock's Lustspiel-Ouvertüre „The Pierrot of the Minute", die Hans Winderstein im 8. Philharmonischen Konzert zwischen Tschaikowsky's f-moll Symphonie und Georg Schumanns „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema" für hier aus der Taufe hob, erwies sich als ein klangkoloristisch glänzend aufgeputztes Nichts. — Im 5. Konzert der Musikalischen Gesellschaft bekam man neben wenig glücklichen Liedervorträgen von Marie Gutheil-Schoder und einer vortrefflichen Interpretierung des Straußschen „Don Juan" durch Dr. Georg Göhler ein schön schwunghaft anhebendes, dann aber allzusehr in Episoden zerfallendes „Penthesilea"-Vorspiel von Felix Draeseke und die ein sehr gesuchtes eigenes Thema zum Teil nur wirklich schön abhandelnden, modern-dekorativen Orchestervariationen op. 131 von Enrico Bossi als Novitäten zu hören. — Die sehr interessante 4. Gewandhaus-Kammermusik hat über ein Händelsches Oboen-Trio und die F-dur Violoncello-Sonate von Brahms (Julius Klengel und Max Reger) zu Mozarts klangfesselndem c-moll Bläseroktett (Köchel No. 388) geführt, und Mozarts köstliches D-dur Divertimento für Streichquartett und zwei Hörner (Köchel No. 334) erklang als Scheidegruß der Böhmen, die ihren unter Mitwirkung von Frederic Lamond (Beethoven, D-dur Trio op. 70) abgehaltenen 5. Abend mit der Erstaufführung eines respektablen d-moll Quartetts op. 25 von August Reuß eingeleitet hatten. — Alexander Borodin's A-dur Quartett und Beethovens G-dur Quartett aus op. 18 bildeten die schönsten Gaben eines Kammermusikabends, mit dem das trefflich herangereifte Sevčik-Quartett sich für diese Saison verabschiedete, und freundlicher Aufnahme begegnete das tüchtige Rebner-Quartett bei seinem Debütieren mit einem untiefen A-dur op. 4 von Alexander Zemlinsky, dem lieben altgewordenen h-moll op. 84 von Spohr und dem zum Teil vortrefflich wiedergegebenen op. 132 von Beethoven. — Felix Berber vermittelte den hiesigen Kunstfreunden auf dankenswerteste Weise und unter dirigierender Mitwirkung des Komponisten die Bekanntschaft mit dem in seinen Gesangsthemen einigermaßen warm geratenen a-moll Violinkonzert op. 25 von Max Schillings und dem „Poème" benannten, schön-musikflüssig Leiden des Schauenden und Freuden des Schaffenden allegorisierenden Violinkonzert No. 2 von Emile Jaques-Dalcroze. — Mit einem festlichen Monsterkonzert, in dem neben Wagners „Liebesmahl der Apostel" erstmalig der etwas hohl-pathetische „Bardengesang" von Richard Strauß erklang, wurde das von vielen Deputierten auswärtiger und einheimischer Vereine beschickte 25jährige Dirigentenjubiläum Gustav Wohlgemuths begangen. — Zu schönem Erfolge brachte in seinem Winterkonzert der von Hans Sitt geleitete Leipziger Lehrer-Gesangverein die nach Goethes Festspiel in fesselnder Melodik und Rhythmik und klassizistischer Harmonisierung für Soli, Männerchor und Orchester komponierten lyrischen Szenen „Pandora" von Arnold Mendelssohn. — Im Gegensatz zu den noch nicht fertigen Pianistinnen Olga Steeb, Berenice Roche Oberwinder und Clara Birgfeld boten der diesmal leider etwas poltrig spielende Alfred Hoehn und der sich allgemach mehr zügelnde Télémaque Lambrino beachtenswerte Leistungen, und wie im Gebiete der Violinspielkunst sich neben dem trefflichen jungen Künstler Efrem Zimbalist der von Max Reger akkompagnierte jugendliche Rudolf Weinmann sein Wohlbegabtsein zu erweisen vermochte, so mußten neben Maria Mack und Angelika Rummel der Schuberts „Winterreise" vortragende Fritz Plaschke als tüchtiger Sänger und die vornehm geschulte, ausdrucksadlig vortragende Sopranistin Tilia Hill als wirkliche Gesangskünstlerin erfreulich auffallen.

Arthur Smolian

LONDON: In einem Konzert des New Symphony Orchestra kamen zwei neue englische Kompositionen zum Vortrag. „La belle dame sans merci" für Bariton und Orchester von Norman O'Neill, zeigte die besondere Gabe des Komponisten in der Schilderung malerischer Situationen, andererseits aber auch die Grenzen seiner Schaffenskraft, was Originalität der Erfindung anbetrifft; am besten gelungen war noch die Vertonung der Szene in der Elfengrotte. Nicholas Gatty's Variationen über „Old King Cole" sind nicht eigentlich eine Neuheit, sondern vielmehr eine Umarbeitung eines Werks, das schon vor zehn Jahren die Aufmerksamkeit auf sich zog. Es ist eine sehr ernst zu nehmende Komposition, die über die Gattung der Volkslieder-Variationen weit hinausgeht. Tschaikowsky's „Vierte" erfuhr in demselben Konzert eine tadellose Wiedergabe. — Im Queens Hall Symphonie-Konzert wurde die Symphonie von César Franck mit solcher Verve und in solch fein-musikalischer Ausarbeitung wiedergegeben, daß sich das Publikum nicht genug in Beifall tun konnte. — In Robert Charlesworth lernte man einen sehr melodiösen und gut geschulten Baß kennen. — Erwähnenswert ist noch das Musikfest in Brighton, für das Mr. Sainton, ein ausgezeichneter Musiker und zugleich ein guter Organisator, einen vortrefflichen Chor zusammengestellt hatte. Eine Reihe von Neuheiten kam bei dieser Gelegenheit zur Ausführung; die bedeutendste war ein „Traum des Endymion" von Coleridge-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Taylor, ein Werk, das desselben Komponisten „Hiawatha“ in keiner Weise nachsteht. Eine Suite, „Cinderella“ von W. H. Spear, muß dagegen als ein Eintagswerk bezeichnet werden. Die ganze Veranstaltung wäre vom rein künstlerischen Standpunkt eindrucksvoller gewesen, wenn man nicht zu viele „lokale“ Talente hätte zum Wort kommen lassen. F. A. Breuer

LÜTTICH: Eine der interessantesten Veranstaltungen war die der Freien Musikschule. — Das erste Konservatoriumskonzert war Richard Wagner gewidmet (u. a. „Meistersinger“-Vorspiel, „Träume“ und Bruchstücke aus Opern und Musikdramen) und bedeutete einen Triumph für das mitwirkende Sängerpaar Heinrich Hensel und Elsa Hensel-Schweitzer. — In den Symphoniekonzerten hat man Gelegenheit, moderne Kompositionen zu hören. Zur ersten Aufführung gelangten zwei Werke von Georges Sporck: die symphonische Dichtung „Island“ und „Legende“ für Englisch Horn und Orchester, nicht besonders originelle, aber gut gemachte Musik; ferner kamen zu Gehör die „Irische Symphonie“ von Gilson, das „Gwendoline“-Vorspiel von Chabrier und der etwas schwerfällig vorgetragene „Mephistowalzer“ von Liszt. Als Solisten hatte man Edouard Risler gewonnen (Beethovens c-moll Konzert und Solostücke von Chopin und Schumann). — Zu erwähnen sind noch zwei Kammermusik-Konzerte (Dumont-Lamarche). J. Jamolet

MAGDEBURG: Die hiesigen Symphoniekonzerte bauten ihre Wirkungen während der letzten Wochen auf bekannten Künstlernamen und bekannten Orchesterstücken auf. Im Stadttheaterkonzert (Dirigent: Josef Krug-Waldsee) hörte man Alexander Heinemann sowie Stefi Geyer und Eva Leßmann. Im Harmoniekonzert Elena Gerhardt und Alfred Hoehn, einen Pianisten von Rang. Im Kaufmännischen Verein die beiden Petschnikoffs. Im Kasinokonzert, dessen orchestralen Teil die Windersteinkapelle unter ihrem Dirigenten Hans Winderstein bestreitet, Winni Pyle aus Chicago. Dazwischen Tonkünstlervereinskonzerte (Kammermusikabende), Volkskonzerte des Städtischen Orchesters mit einheimischen Solisten, Konzerte des Windersteinorchesters, die sehr gut besucht werden, und ein Heer von Lieder- und Klavierabenden, über die alle Buch zu führen unmöglich ist. Max Hasse

MANCHESTER: Von Chorwerken gelangten in den Hallé Concerts „Faust“ von Berlioz, „Traum des Gerontius“ von Elgar, „Messias“ und „Elias“ zu Gehör. Als Solisten wirkten u. a. die Damen Henry J. Wood, Phyllis Lett, die Herren Walter Hyde, Fowler Burton und Frederic Austin mit. Auch Brand Lane brachte, wie wir es von ihm zur Weihnachtszeit gewohnt sind, den „Messias“. Beethovens Fünfte und Siebente, seine „Coriolan“-Ouvertüre, die Pathétique von Tschaikowsky, C-dur Symphonie von Schumann, B-dur von Mozart (K. 319), Unvollendete, „Don Juan“ von Strauß, „Jeunesse d'Hercule“, viertes und sechstes Brandenburgisches Konzert und die Ouvertüren zu „Zauberflöte“ und „Anakreon“ waren von Hans Richter sorgfältig einstudiert worden. Zu vollendetster Wiedergabe gelangte die zweite Symphonie von Brahms. Neuheiten für Manchester waren Alexander Ritters „Sursum Corda“ und die Ouvertüre „The Pierrot of the Minute“ von Granville Bantock. Während Ritters Werk kaum mehr als einen Achtungserfolg erzielte, wurde der glänzend orchestrierten und geschickt konzipierten Skizze Bantock's reicher Beifall gezollt, der zur Wiederholung des Werkes in einem späteren Konzerte führte. Eine mehr als ephemere Bedeutung ist der Komposition wohl kaum zuzusprechen; es fehlt ihr an Urwüchsigkeit. — Ein Wagner-Abend, zu dem solistisch Percival Allen und John Harrison verpflichtet waren, brachte eine Reihe der üblichen beliebten Exzerpte. — Adolf Brodsky spielte das a-moll Violinkonzert von Bach, sowie zwei Sätze des Konzertes No. 11 von Spohr und hat alles Recht, auf seinen Schüler Anton Maaskoff stolz zu sein, der beim Vortrage des g-moll Konzertes von Bruch einen hohen Grad künstlerischer Reife bezeugte. Lady Hallé's vollendete Wiedergabe des Mendelssohnkonzertes dürfte zur Genüge bekannt sein. — Nicht unerwähnt lassen möchte ich das erste Auftreten des Pianisten Ernest Schelling (Klavierkonzert von Schumann). — Der Sänger John Coates vermittelte die Bekanntschaft mit Liedern von Wolf, Reger, Weingartner, Sibelius, Debussy und modernen englischen Komponisten. — Busoni spielte das Es-dur Konzert von Beethoven, sowie verschiedene eigene Arrangements. — Etwas Geniales konnte ich an dem Pianisten Frederic Dawson auch gelegentlich seines Vortrages der Symphonischen Variationen von César Franck nicht entdecken. — Die Gentlemen's Concerts nahmen die Formen eines Vocal and Violin Recital der Damen Kirkby Lunn und Helena Kontorovitsch und eines Chorabends mit dem „Stabat Mater“ von Rossini und dem Frühling aus den „Jahreszeiten“ an. — Das Brodsky-Quartett spielte Beethoven op. 135, Schubert d-moll und Grieg F-dur op. posth. Unter Mitwirkung von Busoni kam das Trio op. 97 von Beethoven zur Aufführung. Bei einer wundervoll abgetönten Wiedergabe des „Forellenquintetts“ lag der Klavierpart in den Händen von Max Mayer. Dieser veranstaltete einen Liederabend (eigene Kompositionen), zu dem er die Damen Marie Brema, Lonsdale und den vortrefflichen Sänger Horatio Connell herangezogen hatte. — Paderewski gab ein Recital, begeisterte ein recht spärlich erschienenes Publikum mit Chopin, befremdete mit Schumann und verblüffte mit Liszt. — John Petri Dunn gab einen Klavierabend mit interessantem Programm. — Daß Manchester Elena Gerhardt in Liedern von Schubert, Brahms, Wolf und Strauß hören konnte, verdankt es dem Konzertunternehmer Harrison. Die Tatsache, daß ein Brahmssches Lied, in deutscher Sprache gesungen, vom Publikum eines ballad concert dacapo verlangt wurde, spricht mehr für die Kunst dieser Sängerin als lange Lobreden. — Regen Besuches erfreuen sich nach wie vor die Promenade Concerts. K. U. Seige

MANNHEIM: Die drei letzten Akademieen brachten Werke von Schumann und Schubert, seltsamer Weise zu Bruckners Es-dur Symphonie Mendelssohns Athalia-Ouvertüre und einen französischen Abend, der ängstlich der jungfran-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zösischen Richtung aus dem Wege ging und sich mit oft gehörten Werken von Berlioz begnügte. Max Pauer spielte Schumanns Klavierkonzert und einige Stücke von Schubert, Birgit Engell-Wiesbaden befriedigte, ohne zu überraschen, durch Lieder von Schubert und Mozart, wobei selbst das „Herzige Veilchen" nicht verschont blieb. Bronislaw Huberman erfreute durch das glänzend gespielte Konzert in h-moll von Saint-Saëns. Unter Bodanzky sind die Akademieen merkwürdig konservativ geworden, und gerade von ihm hätte man gern „Neues" gehört. — Viel Anregung gaben drei Konzerte des Philharmonischen Vereins. Germaine Arnaud spielte entzückend Chopin, Karl van Hulst, leider leicht indisponiert, sang mit prächtiger Stimme und warmem Empfinden. Susan Metcalfe zählt zu den Sängerinnen, die gesangstechnisch den höchsten Anforderungen genügen. Ungewöhnlichen Erfolg errang Jean Gerardy, der eine erstaunliche Technik mit hoher musikalischer Intelligenz vereinigt. — Einen Festtag im musikalischen Alltagsleben bereitete uns das durch Berliner Künstler verstärkte Klingler-Quartett durch die vortreffliche Wiedergabe des Sextetts von Beethoven und des Oktetts von Schubert. — Mit dem Musikverein brachte Bodanzky Brahms' „Requiem", Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht" und das stellenweise recht verblaßte erste Finale der „Loreley" zur Aufführung. — Der Lehrergesangverein darf sich rühmen, Arnold Mendelssohns „Pandora", was die Chorleistung betrifft, hervorragend interpretiert zu haben. In einem Volkskonzerte, das von mehr als 4000 Personen besucht war, bot der von Carl Weidt trefflich geleitete Chor eine lange Reihe von Volksliedern. Carl Wendling und Lilli Hafgren-Waag waren die Solisten. — In einem Konzerte des Liederkranz sang mit herrlicher Stimme Eleonore de Cisneros von der Scala in Mailand; Hugo Kander spielte Beethovens Es-dur Konzert. — Lieder- und Klavierabende gab es genug, mit Kammermusik traten das neu gegründete Trio Coates-Schuster-Müller von hier und in einem Sonatenabend Otto Voß und Paulus Bache (Cello) aus Heidelberg rühmlich hervor. K. Eschmann

MOSKAU: Das neuzusammengesetzte Quartett der Kais. russ. Musikgesellschaft (B. Sibor, M. Jirelstein, A. Bluhm, S. Kosolupow) wirkt erfolgreich. Heimische bedeutende Pianisten (K. Igumnow, Al. Goldenweiser u. a.) werden zu den Vorführungen zugezogen. Ein Abend war S. Iw. Taneiew gewidmet, der selbst den Klavierpart seines Trios durchführte. — Der neuerstandene „Verein zur Förderung der Kammermusik" ist ein wichtiger Faktor im hiesigen Musikleben geworden. — Zu erwähnen sind ferner das Moskauer Quartett und drei interessante Kammermusik-Abende der Schwestern Lea und Anna Lüboschütz mit dem Pianisten Wladimir Ruschitzky. — Das Moskauer Trio erfreute mit einer herrlichen Beethoven-Wiedergabe. — Von Einzelkonzerten sei in erster Linie Wanda Landowska's gedacht, die mit ihrer feinsinnigen Wiedergabe klassischer Werke die Zuhörerschaft entzückte. — Josef Hofmann ist hier der Gefeierteste unter den Pianisten. Seine fünf Klavierabende bei vollem Hause waren eine Reihe von Triumphen für ihn. — Slivinski trat mit einem Chopinabend erfolgreich auf. — Die Geiger Kubelik, Brodsky und Huberman, insbesondere letzterer, konzertierten mit durchschlagendem Erfolg. — Die junge Irene Eneri brachte mit den pianistischen Feinheiten ihres Spiels die Zuhörerschaft zum Entzücken und erweckte Bewunderung mit ihren Kompositionen voll Eigenart und poetischer Eingebung. Hoffentlich wird das begabte Kind nunmehr recht bald dem Konzertpodium ferngehalten! — Von Orchesterkonzerten nenne ich zuerst eine Sonntagsmatinee unter Sergei Wassilenko. Sie brachte Fragmente aus dem „Ring", sowie die Verwandlungsmusik und die Schlußszene des ersten Aktes aus „Parsifal". Diese russische Erstaufführung der „Parsifal"-Bruchstücke fiel so gut aus, daß eine Wiederholung geplant ist. In der sechsten Sonntags-Matinee hatte sich Wanda Landowska an der Haydn-Feier beteiligt. — Die Philharmoniker hatten zum Dirigenten des zweiten Konzerts Willem Mengelberg erwählt, der mit Tschaikowsky's „Fünfter" und Strauß' „Heldenleben" einen großen Beifallssturm erregte. Felia Litvinne erfreute mit ihrem Liedervortrag und mit „Isoldens Liebestod". — Die Leitung des dritten hatte Wassili Safonoff übernommen, der nach jahrelanger Abwesenheit hier wieder auftrat. Er fand warme Anerkennung und stürmischen Beifall. Leonore No. 3, Tschaikowsky's Vierte, „Scheherezade" von Rimsky-Korssakow waren glanzvolle Leistungen. — Die Konzerte von Sergei Kussewitzki und seine Dirigentenkunst gewinnen an Anziehungskraft. Oskar Fried, der ihn in etlichen Konzerten ersetzt, hat Beethovens Neunte mit bewunderungswürdiger Kraftentfaltung vorgeführt. Das Quartett war vorzüglich, der Chor sicher und fest. Die Aufführung gelang so gut, daß sie mit bestem Erfolge wiederholt werden konnte. — Weniger erfolgreich erwiesen sich die Konzerte der Kais. russ. Musikgesellschaft, von denen zwei unter Oskar Nedbal vor sich gingen (Noren's „Kaleidoskop", Henri Rabeau's „Faust" nach Lenau). Das vierte hatte Michael Ippolitow-Iwanow zum Dirigenten und war dem persönlich anwesenden greisen Tonsetzer César Cui, anläßlich seines 50jährigen Jubiläums, gewidmet. Der Verein der russ. Musik (A. Kerzin) veranstaltete gleichfalls Cui zu Ehren ein Konzert mit Gesang und Kammermusik, das mit einem „Lobgesang" von Georg Pomerantzew begann und zum Schluß einen anderen Hymnus von Nikolaus Kotschetow hatte, die beide eigens für die Feier komponiert waren. César Cui hat die Entwickelung der nationalen Musik gefördert und der Kunst treu gedient — das soll nicht vergessen werden!

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Aus den letzten Konzerten des Münchener Streichquartetts sind Max Regers gehaltreiches Klaviertrio in e-moll, das mit dem Komponisten am Flügel gespielt wurde, und eine Aufführung von Schuberts blühend schönem Oktett op. 166 besonders rühmend zu nennen. — Das Böhmische Streichquartett gab, neben Beethovens op. 127 und Schumanns op. 41 No. 2, dem einzigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kammerwerke Verdi's, dem Streichquartett in e-moll, einen Platz in seinem meisterlich ausgeführten Konzerte. — Dr. Bodensteins Deutsche Vereinigung für alte Musik bereitete einen interessanten und schön verlaufenen Abend aus Werken von Buxtehude, J. S. Bach, dall' Abaco und Boccherini. An einem Sonatenabend der Brüder Georg und Emmeran Stoeber hörten wir die mit leidenschaftlicher Hingebung durchgeführte Uraufführung einer Sonate in c-moll für Klavier und Violoncello des Malers Désiré Thomassin, die sich durch leuchtende Farbengebung und außerordentliche Gefühlswärme als hörenswertes Stück zu erkennen gab. — Walther Lampes prächtiges Berliner Kammerspiel-Trio erfreute uns durch den zweiten seiner künstlerisch so hochstehenden Kammermusikabende. — Auch das Frankfurter Rebner-Quartett ist, mit Frau Dietrich-Kirchdorffer als Vertreterin des Klavierparts, wieder in München erschienen und hat sympathischen, obschon nicht sonderlich starken Eindruck hinterlassen. — Mit Sonatenabenden traten eine Reihe heimischer Künstler hervor, so Heinrich Kiefer, der famose Violoncellist, und Hermann Klum, Herma Studeny und Heinrich Schwartz mit Georg Knauer. — Ein moderner Abend von Mabel Martin und dem Baritonisten Hermann Ruoff ist wegen seines Programmes, namentlich im Liederteile der Erwähnung wert. — Cornelia Rider-Possart, Frederic Lamond (Beethovens fünf letzte Sonaten), Berenice Roche-Oberwinder, Jan Sikesz, Wilhelm Backhaus, Marie Dubois (mit einem aus alt- und neufranzösischen Kompositionen fesselnd zusammengestellten Programme) gaben mehr oder minder interessante Klavierabende. — Weitaus am stärksten aber wirkte ein Vortragsabend an zwei Klavieren, den wir dem genialen Zusammenspiele Max Regers und August Schmid-Lindners verdankten, und an dem vornehmlich Regers Beethoven-Variationen und sein grandioses, urschöpferisch gewaltiges op. 96, Introduktion-Passacaglia und Fuge, Herz und Hirn frische, kräftige Nahrung boten. — Des großen Neapolitaners Pergolesi gedachte die hier kürzlich gegründete Pergolesi-Gesellschaft mit einem wohlgelungenen, anregenden Konzerte, das in stilgerechter Ausführung Instrumental- und Vokal-Kammermusik des Meisters brachte. — Zu den nachhaltig wirkenden Konzerten zählt auch ein Pfitzner-Abend, den unter des Autors und Ludwig Heß' Mitwirkung das „Neue Streichquartett" der Herren Sieben, Huber, Raucheisen und E. Stoeber zur Freude aller Freunde des Tonsetzers veranstalteten. — An einem Bach-Abend erwies sich der Geiger Arrigo Serato als ein aus dem bloßen Virtuosentum erfolgreich herausstrebender Künstler.

I. V.: Paul Ehlers

NEW YORK: Das neueste ist der sensationelle Erfolg von Busoni als Bach-, Beethoven-, Chopin- und Liszt-Interpret. Seine Kunst hat sich seit fünf Jahren sehr vertieft. — Letztes Jahr hatten wir Gelegenheit Frankreichs berühmteste Komponistin, Cécile Chaminade, zu hören. Nun ist Liza Lehmann bei uns, die in England durch ihre „song cycles" allgemein bekannt geworden ist und es auch hier wurde durch ihren Cyclus „In a Persian Garden". Sie hat den Glauben, daß Frauen nichts Bedeutendes komponieren können, nicht erschüttert. Übrigens sagen die hiesigen Verleger, daß sie weit mehr Kompositionen von Frauen als von Männern erhalten. Ob das in Deutschland auch so ist? — Wüllner hat diesmal besonders im fernen Westen kolossalen Erfolg gehabt. — Ein Debussy-Konzert, das Walter Damrosch mit der Symphony Society gab, langweilte teilweise wegen ungenügender Proben; auch ist ja, im Verhältnis zur Speise selbst, zu viel Gewürz in dieser neuesten französischen Musik. — Das beste, was wir im Konzertsaal haben, bleiben die Philharmonischen Konzerte unter Gustav Mahler, der Beethoven neubelebt und sein neues Orchester in wenigen Monaten so leistungsfähig wie das berühmte Bostoner gemacht hat.

Henry T. Finck

PARIS: Schon lange wurde es als größter Mangel im Pariser Konzertleben empfunden, daß es hier keine großen gemischten Chöre gibt, die nicht aus Berufssängern bestehen. Die großen Oratorienwerke werden jeweils bloß von kleinen Chören in kleinen Lokalen vorgetragen. Das gilt sogar von der Bachgesellschaft, so erfreulich auch ihre Fortschritte in der letzten Zeit waren. Jean d'Estournelles de Constant, der als Chef des Theaterbureaus im Unterstaatssekretariat der Künste eine bedeutende offizielle Stellung einnimmt, hat endlich seinen Einfluß aufgeboten, um einen großen Verein für die Entwickelung des Chorgesanges zu bilden, der bereits gegen vierhundert ausübende Mitglieder zählt. Die Hälfte dieser imposanten Chormasse vervollständigte zum ersten Male im Châtelet den Chor der hundert Berufssänger, die meist dem Personal der Großen Oper angehören. Als erste Probe diente das Finale der „Neunten", dessen Chorsatz zwar nicht lang, aber schwierig genug ist. Diese Probe fiel so gut aus und wurde vom Publikum so dankbar aufgenommen, daß sich Colonne und sein Ersatzmann Pierné, der auch diesmal dirigierte, wohl bald entschließen werden, an die großen Chorwerke von Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn und Schumann heranzutreten, ohne darüber Berlioz' „Faust" und César Franck's „Seligpreisungen" zu vernachlässigen. — Der Umstand, daß Robert Schumann im Jahre 1810 geboren wurde, erleichtert den Konzertgebern das Programmachen. Daher knüpft jetzt Chevillard an seine neungliederige Beethovenserie eine viergliederige Schumannserie. Immerhin gibt er daneben auch noch einige Neuheiten, aber sie beweisen nur, wie nützlich der Schumannkultus ist. Der verdienstliche Musikforscher Julien Tiersot, der nebenbei auch komponiert, lieferte ihm drei kurze Tänze im Fünfvierteltakt, von denen einer romantisch, ein anderer orientalisch und der dritte bäuerisch sein soll. Nur der dritte sprach einigermaßen an, und die rhythmische Künstelei des fünfteiligen Taktes hat sich auch hier als wenig fruchtbar erwiesen. — Die Philharmonische Gesellschaft stellte ihrerseits ein reines Schumann-Programm auf und vereinigte dafür die hervorragenden Kräfte der Sängerin Marie Brema und des Klavierspielers Arthur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de Greef mit dem bekannten Pariser Streichquartett Hayot. Das Quintett bildete den Höhepunkt dieses Konzertes. Der Philharmonischen Gesellschaft verdankt Paris auch die Bekanntschaft des Russischen Trio. Das melodische B-dur Trio von Schubert entbehrte etwas des Schwunges, aber das dunkelgefärbte Elegische Trio von Tschaikowky gelangte zu voller Bedeutung. Eine Passacaglia für Klavier von Händel ist von den Brüdern Press für Geige und Cello allein verarbeitet worden, aber dieses Experiment erwies sich als ziemlich gewagt, obschon die nötigen Doppelgriffe nicht versagten. — Dank dem „herzlichen Einverständnis" exportieren die Engländer nun auch ihre neuen und neuesten Komponisten nach Paris. Der Erfolg des ersten Konzerts dieser neuen „British Concert Society" in der Salle Érard hat freilich nicht ganz den Erwartungen entsprochen. Das Publikum war nicht sehr zahlreich und fast ausschließlich englisch, und der Beifall schien viel mehr den ausübenden Kräften, als den Tonsetzern zu gelten. Den Anfang machte der alte Henry Purcell, den die Engländer so gern hervorziehen, um zu beweisen, daß es schon vor dem deutschen Händel eine englische Musik gab. Sein „Abendhymnus" läßt sich trotz der barocken Koloraturen immer noch anhören, besonders wenn er von einer so ausgezeichneten Altistin wie Frau Swinton vorgetragen wird. Eine Romanze für Klavier und Bratsche von Benjamin Dale brachte das vernachlässigte Instrument unter den geschickten Händen von Lionel Tertis zu großer Geltung, während die Klaviervariationen des gleichen Tonsetzers trotz des achtungswerten Talentes von Myra Hess endlos und wenig originell schienen. Angenehm, aber ziemlich fad klangen die Lieder von Elgar, und das originellere „Wiegenlied" von Cyrill Scott verdankte seinen Erfolg vielleicht zumeist seiner Kürze. — Die originelle Gründung der zehngliedrigen Gesellschaft für Kammermusik „Le Decem de Paris" ist nun schon über ein Jahr alt und scheint beisammenbleiben zu können, so selten auch die Werke für fünf Streicher und fünf Bläser sind. Nach dem jungen Enesco hat sich nun auch der alte Théodore Dubois, der ehemalige Direktor des Pariser Konservatoriums, herbeigelassen, ein „Dixtuor" (dieses seltsame Wort ist aus dem französischen „dix" und der Endung des lateinischen „quatuor" zusammengesetzt) für das Decem zu schreiben. Besser als Enesco hat Dubois darauf Rücksicht genommen, daß fünf Bläser ein großes Übergewicht darstellen gegenüber fünf Streichern. Er wirkt daher lieber durch Kontrastierung der beiden Schallkörper als durch Verschmelzung. Wären alle vier Sätze seines Dixtuors so fein und geistreich ausgefallen, wie das Intermezzo, so wäre das Werk nur zu loben. Camille Chevillard spielte als Gast des Decem mit dem Geiger Herman eine Sonate eigener Komposition, in der die billige Lebhaftigkeit des Finale umsonst über die geringe Bedeutung des Allegro und des Andante hinwegzutäuschen sucht. Unter großem Beifall sang Ernst van Dyck Lieder von Richard Strauß und leider auch von Leo Sachs, obschon sich seine Vortragsart wenig für den Konzertsaal eignet. Der wahre Glanzpunkt des Konzertes war das reizende Oboenquartett von Mozart, das außerordentlich beklatscht wurde und dem Oboenbläser Gillet einen persönlichen Erfolg eintrug. — Nachdem Edouard Risler Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt je einen Klavierabend gewidmet hatte, wofür er den großen Saal der Agriculteurs brauchte, genügte ihm der kleinere Saal Érard für die Werke der modernen französischen Schule, und auch dieser war nicht ganz gefüllt, obschon das Programm ausgezeichnet gewählt war. Die e-moll Sonate von Paul Dukas ist jedenfalls das beste Produkt dieser Art, das in den letzten zwanzig Jahren in Frankreich erschienen ist, obschon es auch hier nicht an mannigfachen klassischen und romantischen Anlehnungen fehlt. Die B-dur Sonate von Vincent d'Indy ist zwar nur im Scherzosatze unmittelbar packend, aber in den zwei anderen Sätzen vortrefflich gearbeitet und harmonisch interessant. Dem Publikum gefielen freilich am allerbesten vier kleinere Stücke von Gabriel Fauré, unter denen namentlich die Barcarole in Es-dur als feines Kabinetsstück bezeichnet werden darf. Risler entwickelte auch hier eine Leichtigkeit der Hand, die er anderswo und namentlich im Finale der Sonate von Dukas vermissen ließ.

Felix Vogt

POSEN: Nennenswert ist das dritte Symphoniekonzert der Orchestervereinigung, das unter Paul Geislers Leitung Raffs Symphonie „Im Walde" in hervorstechender Wiedergabe brachte. — C. A. Lorenz' Oratorium „Das Licht" fesselte in der bedeutungsvollen Wiedergabe durch den Gesangverein des Prof. C. R. Hennig; es ist ein Werk, wert der allgemeinen Beachtung. — An Solisten hörten wir Julia Culp, Marteau, Burmester, Susanne Dessoir (Döringsche Abonnementskonzerte), Huberman, Emil Sauer, Stefi Geyer, Baptist Hoffmann, Vecsey und das Schumann-Trio mit Karl Halir. — Prof. Sternfeld hielt populäre Wagner-Vorträge in der Akademie, deren schöner großer Konzertsaal endlich die Saalnot beseitigt.

A. Huch

PRAG: Das dritte Philharmonische Konzert im Neuen Deutschen Theater, von Ottenheimer dirigiert, brachte die Uraufführung einer großen Symphonie in c-moll von Robert Konta. Zu Beginn der Saison war Gelegenheit, auf sein feines Tanzpoem „Der bucklige Geiger" aufmerksam zu machen, jetzt zeigt die Symphonie neuerdings, daß seine Kunst sich stark vertieft. Die beiden Ecksätze haben Wucht, das thematische Material Physiognomie, und die kontrapunktische Arbeit verrät, ohne sich in Spitzfindigkeiten zu verlieren, einen bedeutenden Könner. Der letzte Satz mit seinen großartigen Steigerungen wirkt geradezu hinreißend. Von rührender Schlichtheit und Innigkeit ist das fromme Adagio, frisch und Sorgen vergessen machend das Scherzo. Die Symphonie hatte einen starken Erfolg. In dem selben Konzert spielte Huberman die Violinkonzerte von Beethoven und Goetz so schön, wie nur Huberman spielt. Acht Tage später gab er im Theater ein zweites Konzert, auf dessen Programm Brahms und Goldmark standen. In seiner Gesellschaft trat der dreizehnjährige Wunderknabe Georg Szell auf, der als

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chopinspieler eine wirklich nicht alltägliche Begabung bekundete. Daß auch eine Ouvertüre von ihm gespielt wurde, verzeichne ich nur, ohne weitere Bemerkungen daran zu knüpfen. — Sehr schön verliefen zwei Liederabende von Julia Culp, deren auserlesene Gesangskunst in Liedern von Brahms und in Schumanns „Frauenliebe und -leben" wahre Wunder wirkte. Kovařovic führte Regers Serenade auf, der tüchtige Hoffmann spielte bei dieser Gelegenheit die Violinphantasie seines Quartettkollegen Suk in vollendeter Weise. Suk selbst führte in einem eigenen Abend seine neuen tiefempfundenen Klavierkompositionen vor. Einen außerordentlichen Erfolg holte sich der Tschechische Kammermusikverein durch das Zusammenwirken zweier Virtuosen vom Range der Pugno und Ysaye.

Dr. Ernst Rychnovsky

ROSTOCK: Désiré Pâque, ein belgischer Komponist und Pianist, weilt diesen Winter in Rostock, daher spielen seine schönen Kompositioneu in den Konzertprogrammen eine große Rolle. Eine Symphonie (No. II), eine Suite für Klavier, Oboe, Flöte und Klarinette und im Theater 'eine vortreffliche Musik zur „Jungfrau von Orleans" wurden aufgeführt. Die Symphonie (Uraufführung) machte durchweg den Eindruck eines ebenso interessanten wie bedeutenden Werkes. Hervorzuheben ist der im Dorischen gehaltene dritte Satz. Franz Mayerhoff dirigierte seine h-moll Symphonie, Friedrich Gernsheim seine B-dur Symphonie. Heinrich Schulz brachte Schumanns „Paradies und Peri", Albert Thierfelder Wolf-Ferrari's „Vita nuova". Schulz veranstaltete am 10. Nov eine Schillerfeier mit Liszts „Idealen". — Von Kammermusik wurden Quartette Haydns (Nr. 16) und Beethovens (No. 1) vorgetragen. — Edouard Risler spielte Chopin, Grieg und Liszt. Baptist Hoffmann sang Lieder und Wotans Abschied. Margarete Preuse-Matzenauer gab einen herrlichen Liederabend. Melanie Kurt (von der Berliner Hofoper) sang Lieder von Brahms und Wolf und die Briefarie der Donna Anna. Den gewaltigsten Eindruck machte Marta Leffler-Burckard mit „Träume" und Isoldes Verklärung.

Prof. Dr. W. Golther

ST. PETERSBURG: Unsere berühmten fünf Koryphäen wirkten in dem gelegentlich der 50 jährigen Jubiläumsfeier der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft vom Konservatorium veranstalteten Festkonzerte mit. Auer entzückte durch seinen meisterhaften Vortrag des Tschaikowsky-Konzerts, Annette Essipow brachte die Zuhörer aus Rand und Band mit ihrem unvergleichlichen Klavierspiel (Arensky-Konzert), Wierzbilowicz, der Troubadour unter den Cellisten, spielte berückend schön Werke von Dawydow, Jerschow (Heldentenor der Hofoper) ersang sich großen Erfolg mit der Hirtenarie aus „Sulamith" von Rubinstein. Eingeleitet wurde das Festkonzert durch die Russische Symphonie (der Mitgründerin der Musikgesellschaft Großfürstin Helene Pawlowna gewidmet) von Rubinstein. Glazounow am Dirigentenpult wurde mit Ovationen überhäuft, ihm wurde an diesem Abend das Ehrendiplom eines „Freien Künstlers" überreicht. — Die Neuheit des fünften Symphoniekonzerts der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (Dirigent: Sergei Kussewitzki) war die zweite Symphonie von Alexander Goedicke, einem der Jüngeren aus der Moskauer Komponistenschule. Der mitwirkende Baritonist van Hulst erwies sich als geschmackvoll und stimmbegabter Sänger. — In Alexanders Siloti's Abonnementskonzerten wurde der Komponist Liadow, dessen neuestes Orchestermärchen „Kikimora" gespielt wurde, stürmisch gerufen. A. Brodsky, der nicht gerade fortreißende Geiger, spielte das ihm gewidmete Violinkonzert von Tschaikowsky. Debussy's Tänze für Klavier (Romanowsky) und Orchester konnten kaum stärkere Teilnahme beanspruchen. Ravels „Spanische Rhapsodie" dagegen ist ein raffiniert instrumentiertes Werk. In zwei außerordentlichen Siloti-Konzerten haben Schaljapin und der hier noch unbekannte Dirigent Willem Mengelberg Furore gemacht. Mengelberg dirigierte auswendig, auch das ihm gewidmete Tongedicht „Ein Heldenleben" von Strauß. — Nikisch leitete abermals zwei Konzerte des Hoforchesters, deren Höhepunkte in den Aufführungen von Scriabine's „Poème divin" und Tschaikowsky's „Francesca" gipfelten. — Der erste Kammermusik-Abend des Petersburger Streichquartetts brachte Miniaturen für Streichquartett von Herzog Georg von Mecklenburg-Strelitz (gest. den 22. November 1909) als Ehrung seines so vorzeitig dahingegangenen Protektors. Feinsinnigster Ausführung erfreute sich auch das Quintett von Schumann, mit Sliwinski am Klavier. — Von solistischen Veranstaltungen seien zwei Konzerte Lamond's und ein Konzert mit Orchester der zwölfjährigen Pianistin Irene Eneri, die sich hier einer großen Popularität erfreut, erwähnt. — Anläßlich des 50jährigen Komponistenjubiläums César Cui's veranstalteten fast sämtliche Musikvereine Festkonzerte.

Bernhard Wendel

SCHWERIN: Willy Burmester spielte mit seinem Partner Stefaniai Bruchs Violinkonzert mit klassischer Ruhe, vollendeter Technik und Herzenswärme. — Mit sorglosem Ohr und hingebendem Genuß konnte man sich bei Henri Marteau dem klaren und großzügigen Vortrage des Beethovenkonzertes widmen. — Im Kammermusik-Abend erfreute das Russische Trio durch sein exaktes und feines Zusammenspiel in einem Trio von Arensky, das der nationalen Würze nicht entbehrte; besonders die Wiedergabe von Schuberts Es-dur Trio op. 100 war voll sinnlicher Schönheit und sprühenden Lebens. — Unter den Orchesterleistungen hoben sich die „Coriolan"-Ouvertüre und Brahms' erste Symphonie unter Kaehlers Leitung zu bedeutungsvoller Höhe.

Fr. Sothmann

SONDERSHAUSEN: Den Höhepunkt unserer herbstlichen Konzertzeit bildete ein Brahms-Abend unter Leitung von Fritz Steinbach. Der Dirigent beeinflußte unsere tüchtige Hofkapelle zu besonders fein abgestimmtem Zusammenwirken in den Haydn-Variationen und der Symphonie in e-moll. Das Violinkonzert, von Carl Corbach mit einer ganz im Geiste des Werkes selbstkomponierten Kadenz versehen und meisterhaft von ihm gespielt, und vier Lieder, von unserem stimmgewaltigen Albert Fischer mit reifer Kunst vorgetragen, reihten sich würdig den orchestralen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gaben des Abends an. — Die beiden andern Symphoniekonzerte brachten neben der „Eroica“ und der F-dur Symphonie von Brahms als Novität das unser klassisch gewöhntes Publikum etwas befremdende Stimmungsbild von Debussy: „Prélude à l'après-midi d'un faune“. — Auf dem Gebiete der Kammermusik interessierte die Suite op. 103a in a-moll für Klavier und Violine von Max Reger. Auch die Sonate in E-dur op. 13 für Klavier und Violine von Paul Scheinpflug spricht eine neuzeitliche Sprache. Das Klaviertrio in d-moll op. 32 von Anton Arensky ist in klassischem Stil geschrieben und den Manen von Charles Davidoff gewidmet. Das Scherzo darin ist ein besonders reizendes Virtuosenstück. — Von auswärtigen Solisten besuchten uns nur wenige. Celeste Chop-Groenevelt bewährte ihren Ruf als hervorragende Spielerin moderner Musik, speziell als Liszt-Interpretin. Eine beachtenswerte Konzertsängerin ist die Sopranistin Senta Wolschke aus Leipzig, die Reger-Lieder gut singt. M. Boltz

STRASSBURG: Nach der vorweihnachtlichen Hochflut ein Nachlassen des Konzertstroms. Das Interessanteste war eine Aufführung des Lisztschen „Christus“ durch die katholischen Kirchenchöre, von Abbé Victori mit bemerkenswertem Ergebnis (ad hoc) einstudiert. Bedauerlich ist die musikalische Weitschweifigkeit des Werkes. Ohne Wichtiges zu opfern, hätte der Komponist das vierstündige Werk auf die Hälfte konzentrieren können. Vieles ist gar weltlich, und besonders die Orchestersätze, wo man gesungenes Wort erwartet. Auffallend ist auch die fast durchgängige Homophonie. Immerhin mangelt es nicht an Stellen von großzügiger Wirkung, neben manchem Flachem. Unter den (einheimischen) Solisten fiel der warme Alt des jungen Frl. Schönholtz auf. — Des Bachschen Weihnachtsoratoriums gedachte ich bereits gelegentlich der Orgelweihe; schade, daß unser eifriger Bachdirigent Münch auch beginnt, von der Dirigenten-Modekrankheit befallen zu werden: dem Tempoeilen, das gerade hier so wenig angebracht ist. Trefflich waren die Soli besetzt: Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi, H. Walter, nur Anton Sistermans wirkte im Konzertsaal nicht mehr erfreulich. — Das vierte und fünfte Abonnementskonzert unter Pfitzner brachte Weingartners ziemlich öde „Gefilde der Seligen“, Strauß' „Zarathustra“, diesen bei mancher musikalischen Schönheit doch vergeblichen „Versuch mit untauglichen Mitteln“, auf dem Orchester zu philosophieren, Brahms' „Erste“ und Beethovens „Vierte“, — nur ebenfalls durch die erwähnte Manier des Tempotreibens etwas getrübt; als Solisten Gerardy-Brüssel, mit Lalo's Konzert sich als Meister des Cellos erweisend, und Münch als Organisten, der uns mit Enrico Bossi's recht wohlklingender und gefälliger Orgelsymphonie bekannt machte. — Daß ein Streichquartett mit zwei Primgeigern abwechselnd operiert, dürfte wohl noch nicht dagewesen sein. „Hier habt ihrs erlebt“! Da der eine von ihnen, Schuster, so tüchtig er als Lehrer und mit Klavierbegleitung sich erweist („Kreutzersonate“), zum Quartettleiter sich nicht eignet (er kann sich nicht einordnen und kein *piano* spielen), so sollte man H. Grevesmühl allein walten lassen, will man nicht das sonst hoffnungsvolle Quartett zum chronischen Siechtum verurteilen. — Elly Ney könnte. mit ihrer Technik und ihrem temperamentvollen, persönlichen Vortrag eine treffliche Pianistin sein, wollte sie sich etwas das „Schludern“ abgewöhnen. — In einem hübschen Volksliederabend des Männergesangvereins zeigte Frl. Gerhold angenehme Stimme und verständigen Vortrag.

Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Aus den Konzerten des Symphonie-Orchesters des Fürsten Lubomirski sind hervorzuheben eine verhältnismäßig geringe Zahl — allerdings nur die besten — Solisten und viele interessante Orchesterneuheiten. In den großen Abonnementskonzerten unter der ausgezeichneten Leitung von Gregor Fitelberg spielten mit großem Erfolg Thibaud und Ysaye (zwei Konzerte bei ausverkauftem Saal) und der hervorragende Cellist Pablo Casals. Als Pianist trat der ernste Musiker Heinrich Melcer-Szczawinski auf, der zum erstenmal in Warschau die Burleske von Richard Strauß zu Gehör brachte. Auch die junge Pianistin Frl. Bernstein hat mit einem Chopinschen Konzert schönen Beifall gefunden. Von Orchesterneuheiten bekamen wir zu hören: die stimmungsvolle symphonische Dichtung „Die Toteninsel“ von Rachmaninow (nach Böcklin), „En Saga“ von Sibelius, „Das Meer“ von Debussy, vierte Symphonie von Mahler, zweite Symphonie von Fitelberg, „Boleslaus der Kühne“, symphonische Dichtung von Różycky und „Poème d'extase“ von Scriabine. — In den Kammermusik-Abenden (unter H. Melcer's Direktion) wurden u. a. sehr interessante französische Kompositionen aufgeführt: Streichquartett von César Franck, Konzert für Geige und Klavier mit Streichquartettbegleitung von Chausson und die zweite Violinsonate von Max Reger. Das neugebildete Quartett (die Herren P. Kochański, Dłutowski, Wenty und E. Kochański) hat sich erfolgreich vorgestellt. H. v. Opieński

WIEN: Ein Arnold Schönberg-Abend des mutigen, eifrigen, allem Verkannten oder Verdrängten in uneigennütziger Tapferkeit beistehenden Vereins für Kunst und Kultur. Ein Abend, der vor allem den Genuß der (von mir im 1. Januarheft der „Musik“ besprochenen) Gurre-Lieder brachte: eines Werks von solch unerhörter Fülle der Eingebung, von einer Kraft der Stimmung und einem Reichtum musikbeladenen Ausdrucks, daß manche vom Komponisten selbst festgestellte technische Mängel gar nicht in Frage kommen und daß, trotz der Unfruchtbarkeit alles Prophezeiens, die Voraussage gewagt werden kann: hier sind Klänge, die alles Parteiengezänk überdauern und bleiben werden. Sie sind mit unbeschreiblichem Jubel aufgenommen worden; was um so mehr für das Werk spricht, als es am Schluß eines über drei Stunden dauernden Programms stand und zu ermüdeten Hörern sprach. Kein Wunder, — denn die 15 Lieder nach Stefan George und die drei Klavierstücke, die zuerst geboten wurden, stellen Ansprüche an den Empfangenden, denen die wenigsten gewachsen sein dürften. Der Respekt vor dem außerordentlichen Künstler der Gurre-Lieder, des Sextetts und der fünf am gleichen Abend interpretierten Lieder, von denen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eines schöner, reifer und schwerwiegender ist als das andere, verwehrt es, jenen seltsamen, aller Rhythmik und Tonalität fernen Gebilden anders gegenüberzustehen, als mit dem Gefühl des Nichtverstehens und Wartenmüssens. Die Klangfolgen der neuen Werke Schönbergs sind vorläufig auch für den, der mit Strauß, Mahler, Pfitzner, Reger und Debussy vertraut ist, eine zusammenhanglose Reihe wenig wohllautender Harmonieen; ob sich der Zusammenhang findet und das Ohr sich diesen Klangfolgen mit Freude anpassen wird, — in dieser Frage liegt die andere, ob die schöpferische Kraft Schönbergs und sein stürmisch mit allem Hergebrachten brechender Neuerergeist zwingende Gewalt genug haben werden, um zu einer Musik überreden zu können, die mit dem, was bisher so hieß, wenig mehr als den Namen gemein hat. Es heißt also warten, und mit jener Liebe und dem herzlichen Willen warten, den der Schöpfer all der bisherigen schönen Werke verdient. Möglich, daß man nie zum Ziel kommt, daß er im Unrecht ist und sich verrannt hat. Auch dann bleiben die „Verklärte Nacht", die Gurre-Lieder und die anderen Gesänge. Und die sind köstlich genug, um dem Tondichter die ihm gebührende Geltung zu sichern. Möglich also, daß er es ist, der irrt. Aber im allgemeinen bin ich immer eher geneigt, nicht einen Künstler von solcher Qualität und solcher Leistung für einen unverständigen Toren zu halten, weil mir sein Neues nicht „eingeht" und ich ihm nicht folgen kann, — sondern mich selbst.

Richard Specht

WIESBADEN: Ugo Afferni dirigierte u. a. im Kurhause mit gutem Erfolg Beethovens vierte und siebente Symphonie und Strauß' „Till Eulenspiegel" und brachte als Novität das effektvolle Scherzo „Der Zauberlehrling" von Dukas. Als Gastdirigent erschien Karl Panzner, dessen Battuta durch Energie und geistvolle Behandlung von Rhythmik und Dynamik imponierte. Liszt und Strauß „lagen" ihm besonders gut; namentlich mit „Tod und Verklärung" verschaffte er sich und unserm Orchester ungewöhnlichen Erfolg. Von Solisten lernten wir die pikante Brüsseler Koloratursängerin Eve Simony kennen. Godowsky spielte Chopin und war auch so frei, uns einen kleinen Ausschnitt aus den „Paganini-Variationen" von Brahms vorzuführen: eine „eigene Bearbeitung"! Aber — ein famoser Spieler. — Einen Hochgenuß boten die Vorträge der drei Berliner Hochschulmeister Dohnányi, Marteau und Becker im „Verein der Kunstfreunde": Trios von Beethoven, Schubert und Brahms wurden mit künstlerischer Vollendung und dabei mit entzückender Unaufdringlichkeit dargeboten. — Großen Beifall errang der „Cäcilien-Verein" mit Enrico Bossi's „Verlorenem Paradies". Die durchaus dramatisch empfundene Musik erfreute von neuem durch blühende Frische und orchestrale Pracht. Unter den Solisten traten der stimmgewaltige Frankfurter Bariton Breitenfeld und Margarethe Ober (Berlin) mit ihrem echt dramatisch gefärbten Alt bedeutsam hervor. — Im Hoftheater (da die Oper hier absolut nichts Neues bietet) vergönnte sich wenigstens das Orchester im vierten Symphoniekonzert (unter Mannstädts Leitung) eine Novität: die „Ballade" (c-moll) von E. E. Taubert, ein meisterwürdiges Werk, das wie von nordischem Heldensang widerhallt und in stimmungsreicher Darbietung beifällige Aufnahme fand. Bruckners Es-dur Symphonie und das Violinkonzert von J. Dalcroze — von Stefi Geyer mit poetischem Schwung gespielt — vervollständigten hier das Programm.

Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Das Konzert zugunsten der Hilfs- und Pensionskasse des Tonhalle-Orchesters bildet gewöhnlich den Höhepunkt der musikalischen Saison. Dies Jahr bescherte es uns mit dem „Don Juan" und dem 16stimmigen Chor a cappella „Der Abend" von Richard Strauß und mit der zweiten Symphonie in c-moll von Gustav Mahler. Dieses Werk ist anläßlich der Erstaufführung beim Tonkünstlerfest in Basel ausführlich in der „Musik" besprochen worden. Auch in Zürich machte es einen großen und durchaus günstigen Eindruck und bot trotz seiner Länge einen ungetrübten Genuß. — Im vierten und fünften Abonnementskonzert erfreuten besonders Smetana's „Moldau", Tschaikowsky's „Fünfte" und Berlioz' „Harold in Italien". In dieser Symphonie spielte Henri Marteau den Viola-Solopart mit solcher Meisterschaft, daß er damit nicht weniger Beifall erntete als mit seinen Geigenvorträgen. Die Sopranistin Marie Louise Debogis aus Genf sang mit guter Stimme eine Arie von Händel und einige kleine französische Lieder, von denen eines von Doret am besten ansprach. — Unter den Pianisten der letzten zwei Monate ragte meines Erachtens Télémaque Lambrino hervor; doch fand er hier eine recht laue Aufnahme. Seinen Vortrag von Schumanns Phantasiestücken op. 12 und von Schubert-Tausigs Militärmarsch halte ich für eine Musterleistung. — Eine von Mitgliedern des Tonhalle-Orchesters gegründete Bläservereinigung führte sich gleich mit ihrem ersten Konzert (Quintett von Beethoven und „Divertimento" von H. Jelmoli) vorzüglich ein.

Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Am 11. Februar beging Hans von Bronsart in voller geistiger und körperlicher Frische seinen 80. Geburtstag. Die photographische Aufnahme, nach der unser Bild gefertigt ist, stammt, wie uns der Künstler mitteilt, aus dem Jahre 1887. Bronsart studierte 1848—1852 an der Universität seiner Vaterstadt Berlin, gleichzeitig Theorie bei Dehn und lebte dann als Schüler Liszts mehrere Jahre in Weimar. Dann trat er mit großem Erfolg als Pianist in Deutschland, Paris und Petersburg auf, dirigierte 1860—1862 die „Euterpe"-Konzerte in Leipzig, 1865—1866 als Nachfolger Bülows die Veranstaltungen der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Berlin. Im Jahre 1867 wurde er zum Intendanten des Königlichen Theaters in Hannover, im Herbst 1887 zum Generalintendanten des Weimarer Hoftheaters ernannt. Im Frühjahr 1895 nahm er seine Entlassung und trat in Ruhestand. Seitdem lebt er in München und in Pertisau am Achensee. Von seinen Kompositionen, die Bülow bekanntlich sehr hoch schätzte, sind zu nennen: das gehaltvolle Trio in g-moll, das schöne Klavierkonzert in fis-moll, die „Frühlingsphantasie" für Orchester, die Symphonie mit Chor „In den Alpen", die c-moll Symphonie, die dramatische Tondichtung „Manfred", Klavierstücke, ein Streichsextett, die Kantate „Christnacht".

Nachträglich bringen wir ein Porträt des am 11. November v. J. im Alter von 57 Jahren aus dem Leben geschiedenen Chemnitzer städtischen Kapellmeisters Professor Max Pohle, eines ausgezeichneten Dirigenten und eines um die Entwickelung des Musiklebens der Stadt Chemnitz hochverdienten Musikers.

Das seltene Porträt von Heinrich Wilhelm Ernst (gestorben 8. Oktober 1865) verdanken wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Ernst Löwenfeld in Wien, eines Verwandten des berühmten Geigers.

Den Schluß bildet das Exlibris für den 34. Band der „Musik".

Die umfangreichen Musikbeilagen dieses Heftes gehören, wie nochmals bemerkt sei, zu der Studie Edgar Isteis über die „Barbier"-Ouvertüre in D-dur von Cornelius.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107
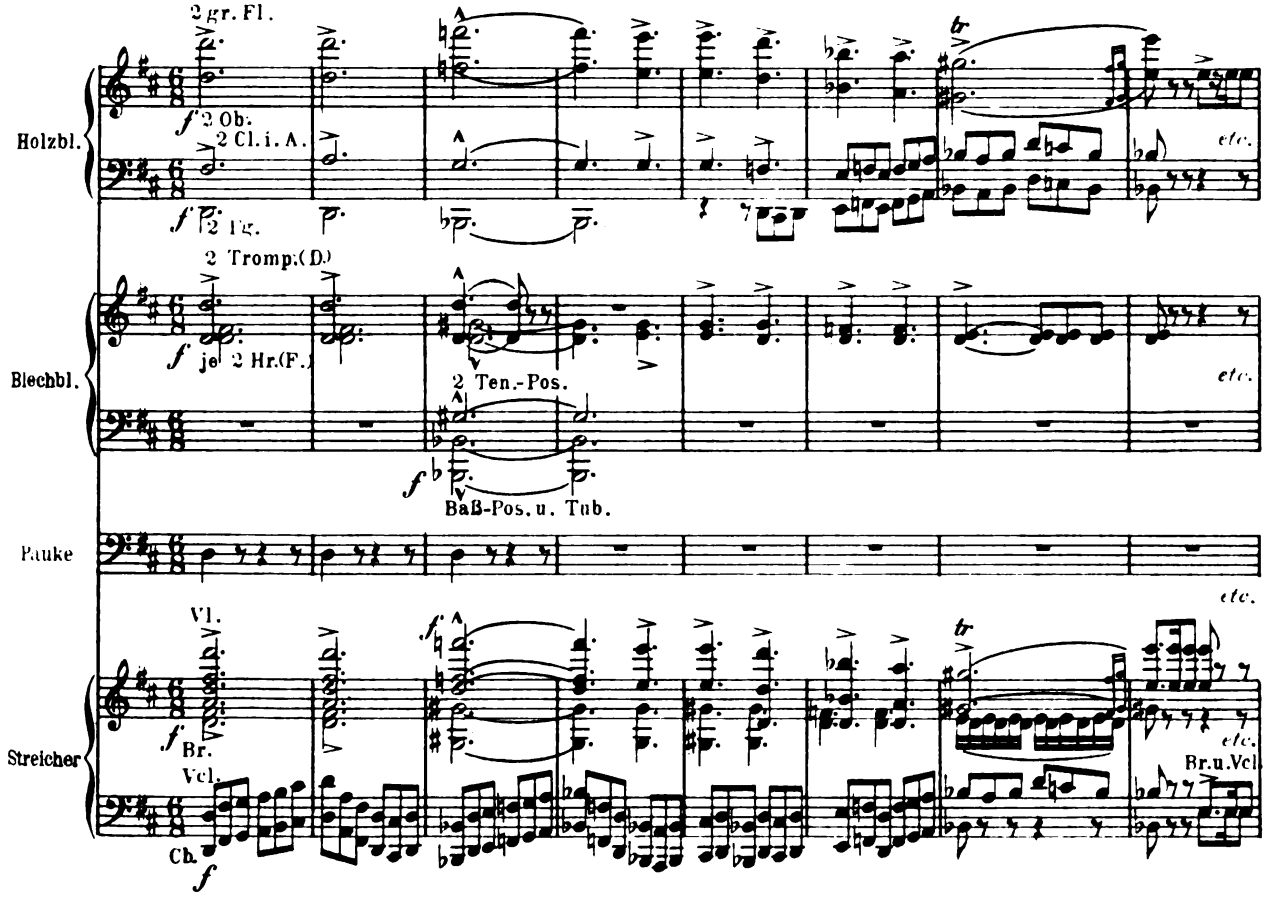
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbeilage a
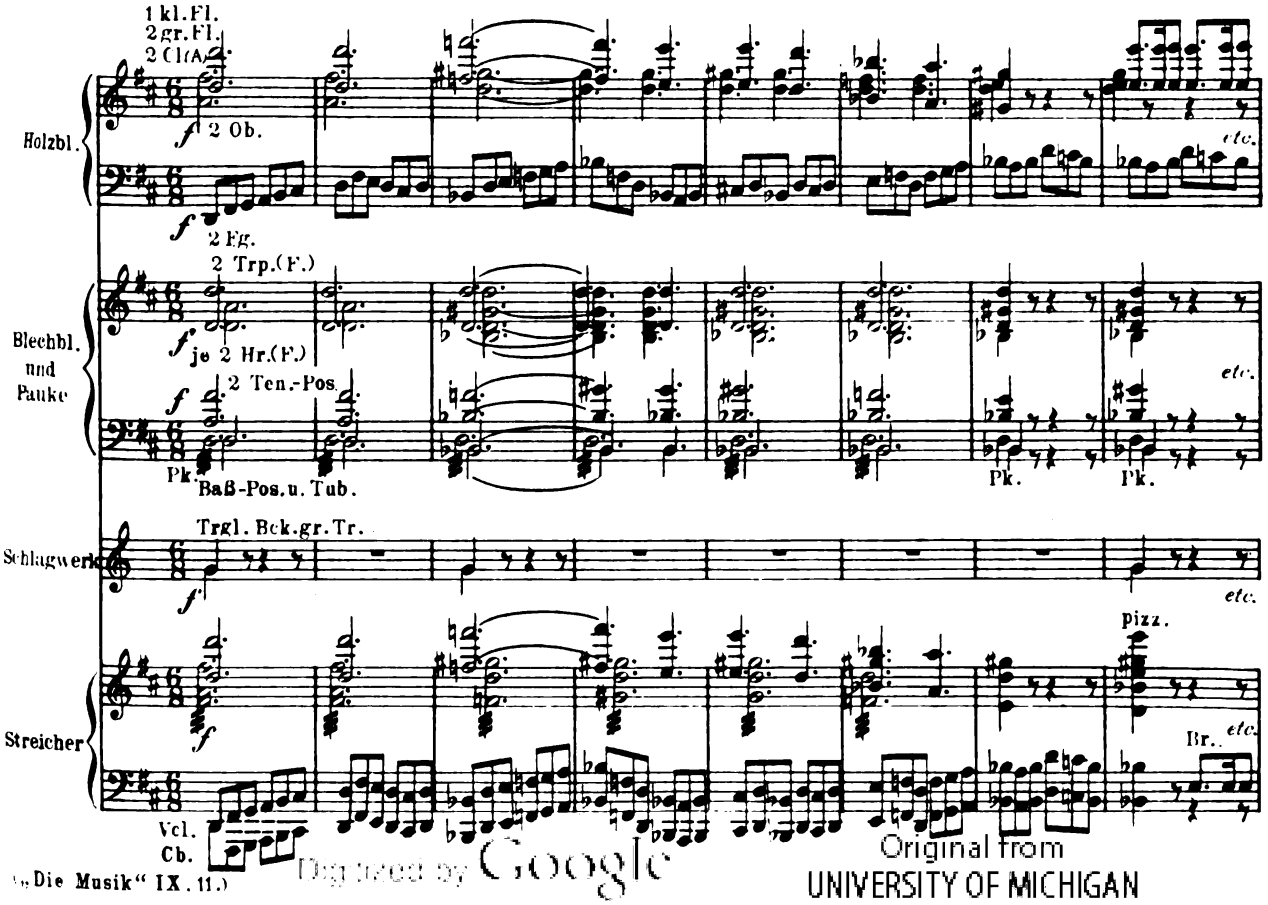
Liszt

№ 4



Hoffbauer
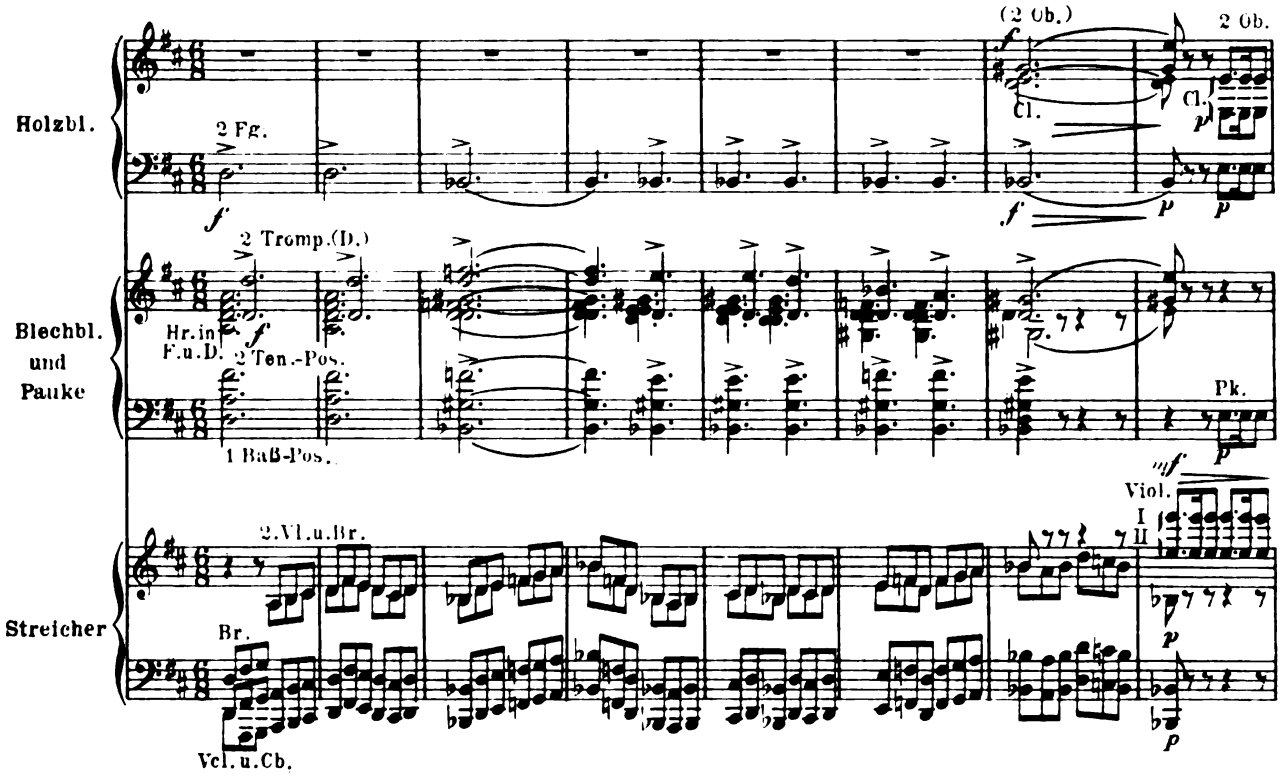
№ 5



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
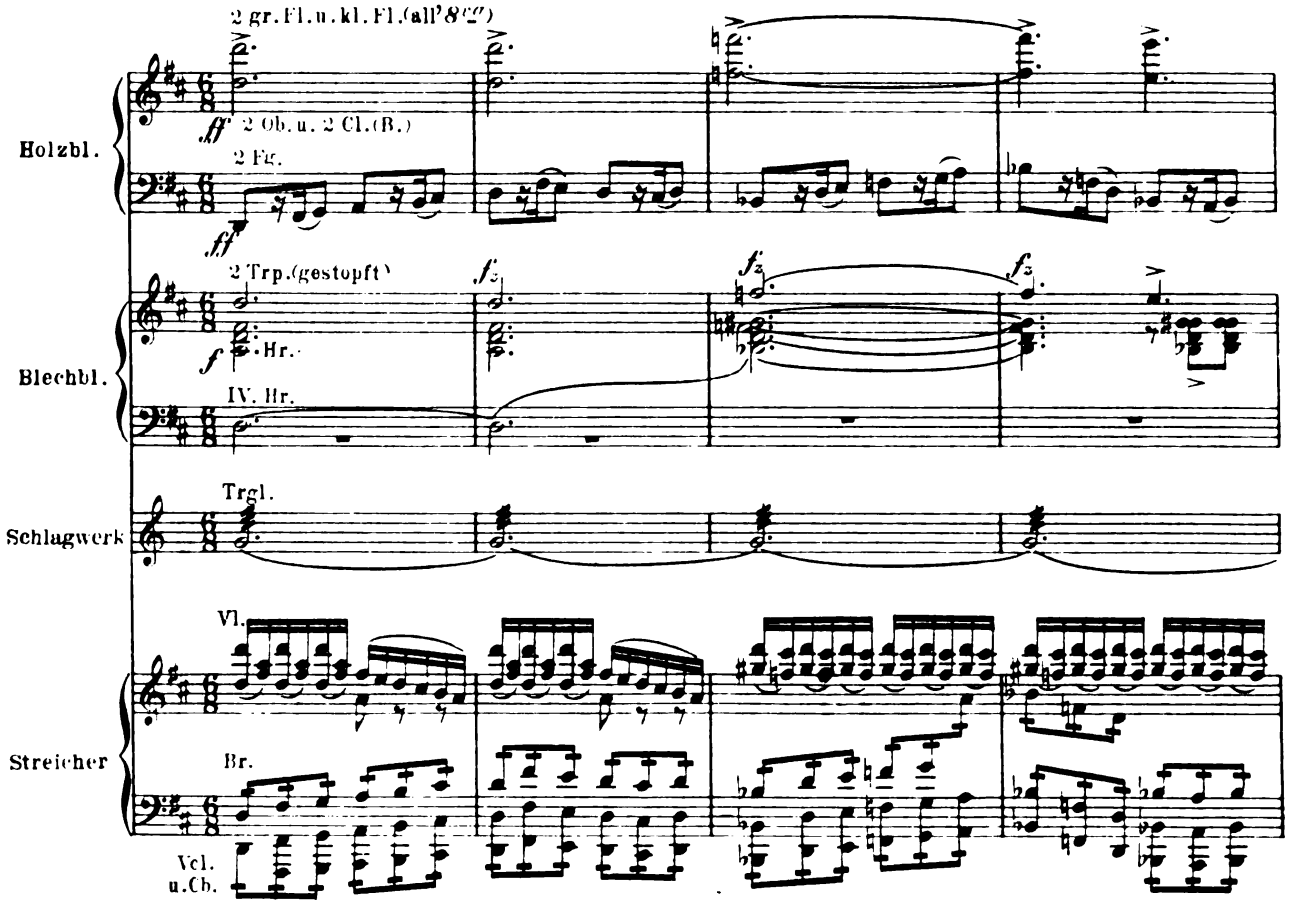
Mottl

№ 6
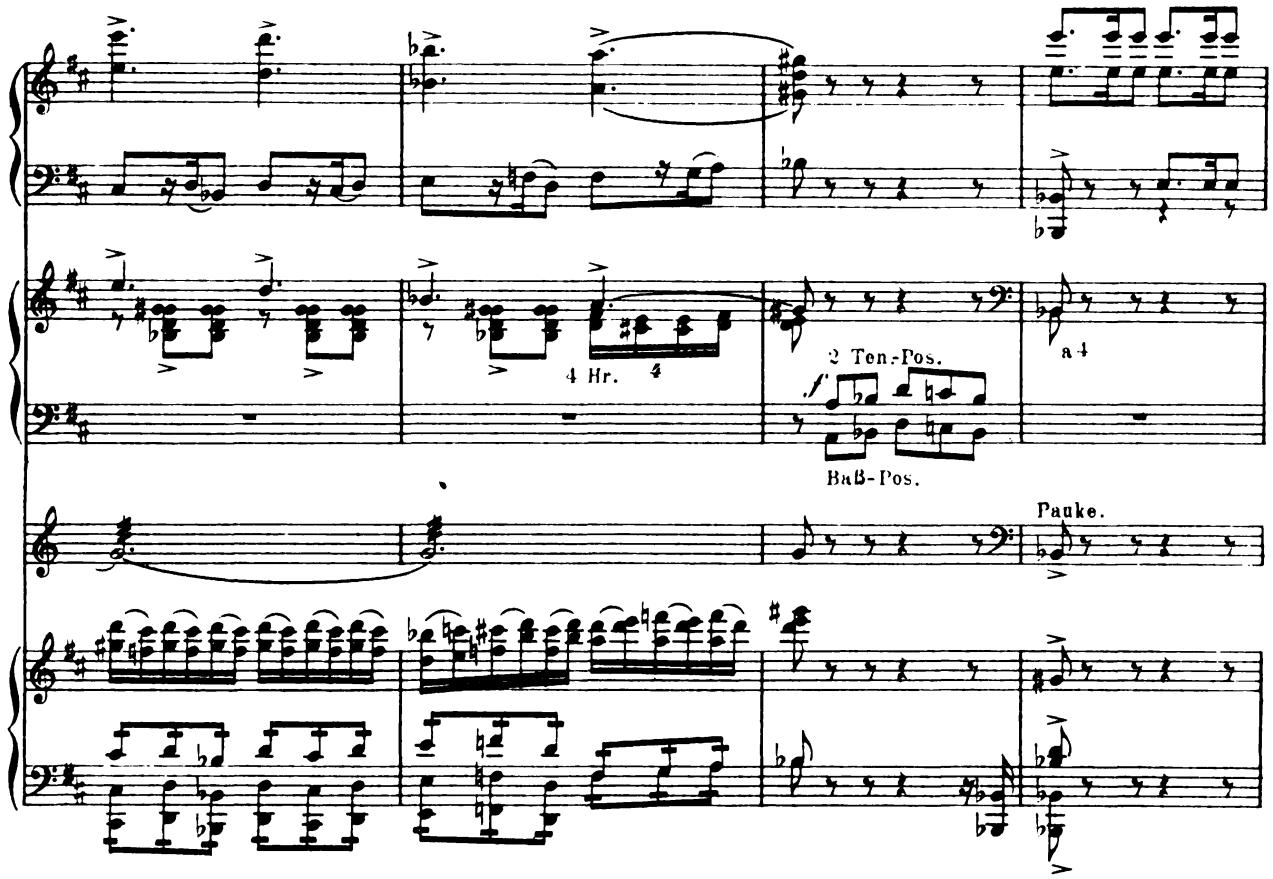


Baußnern

№ 7
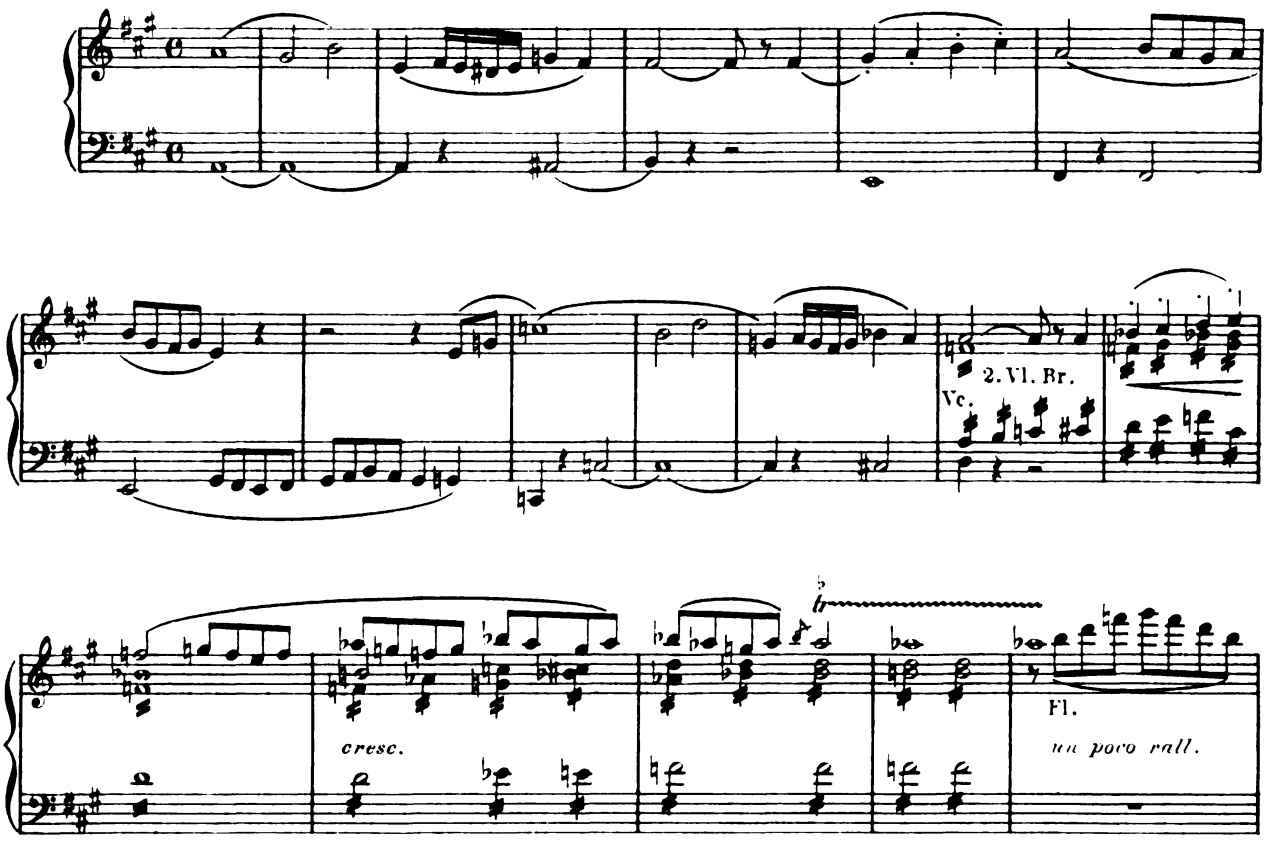


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
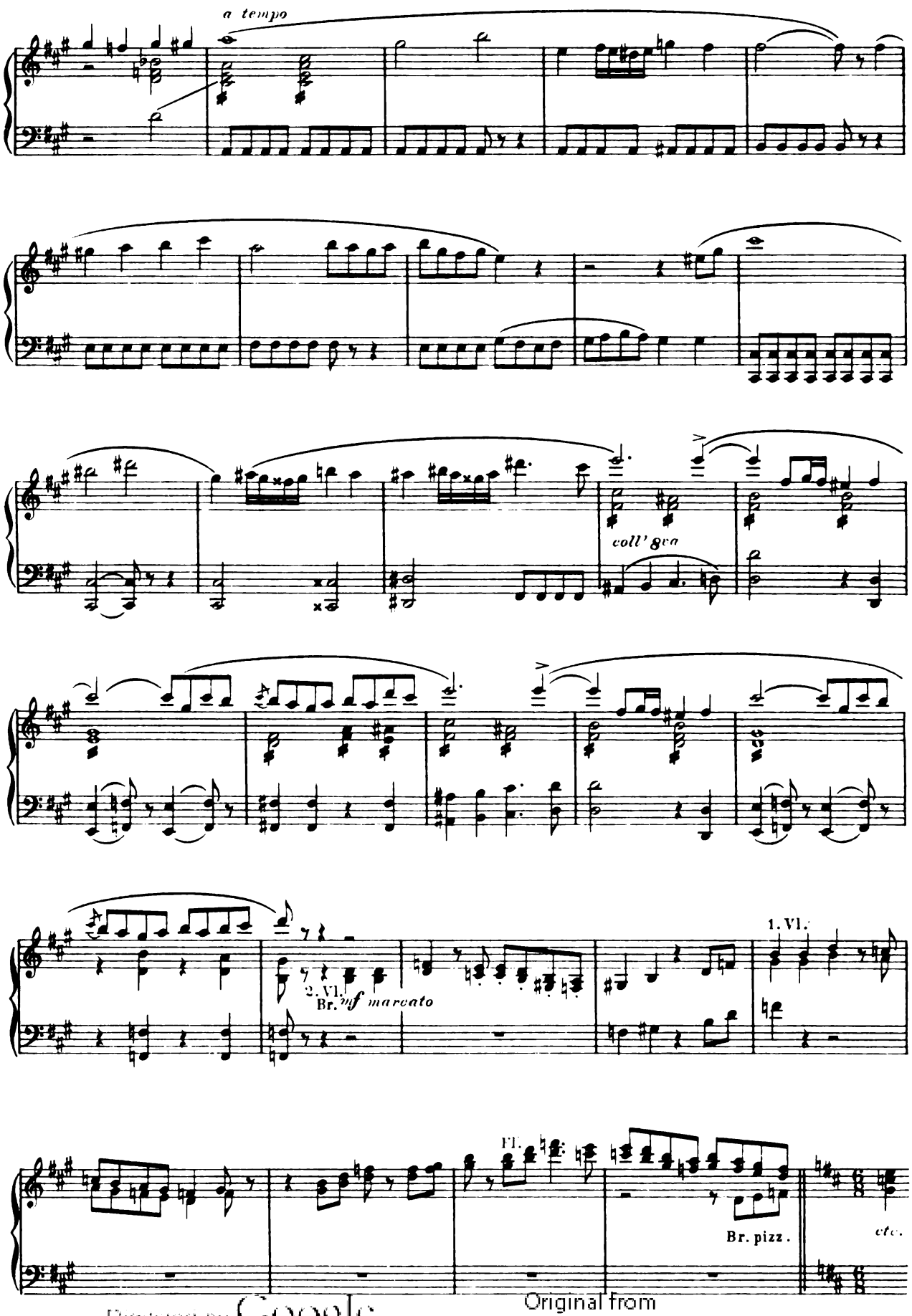


Musikbeilage b

Nº 16
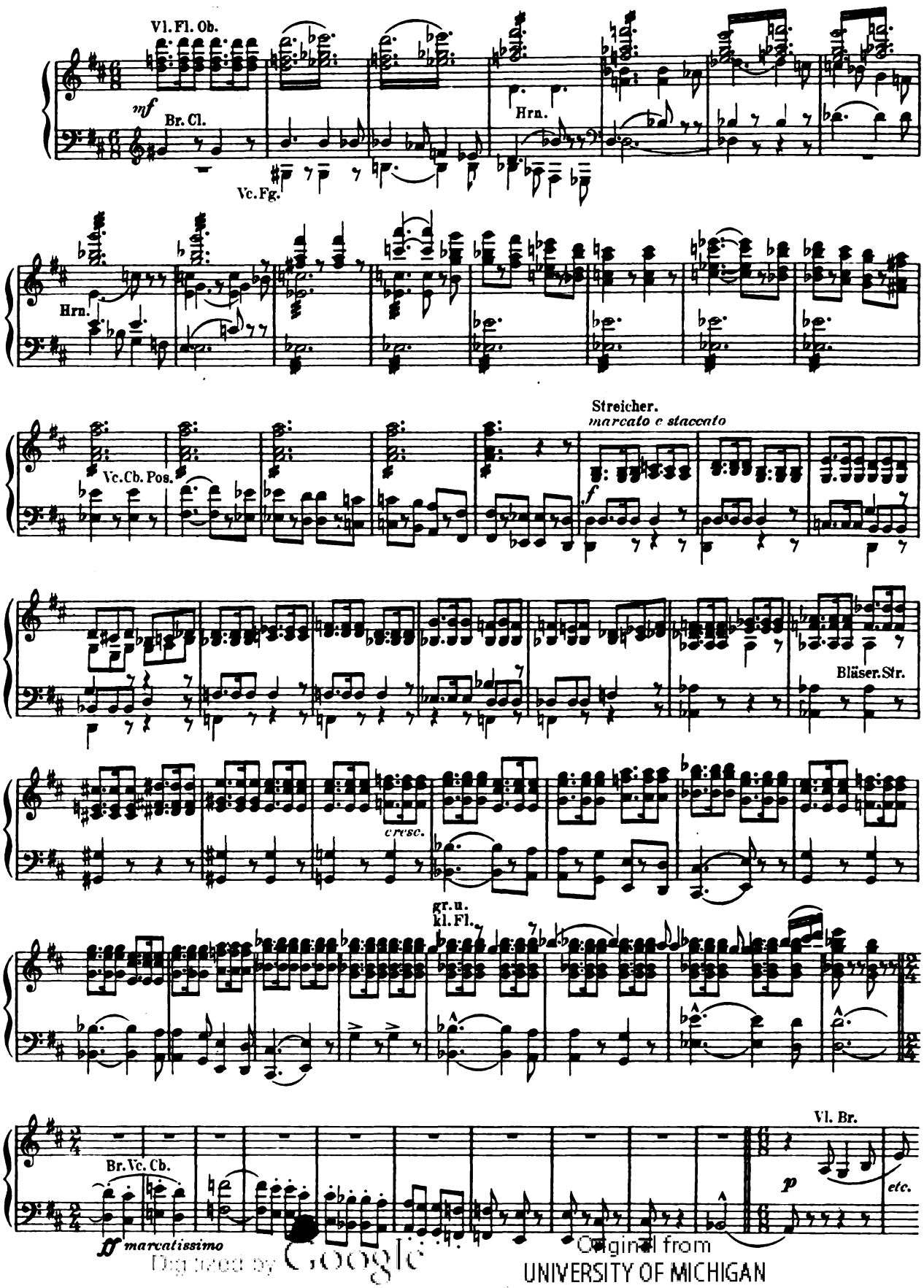


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbeilage c
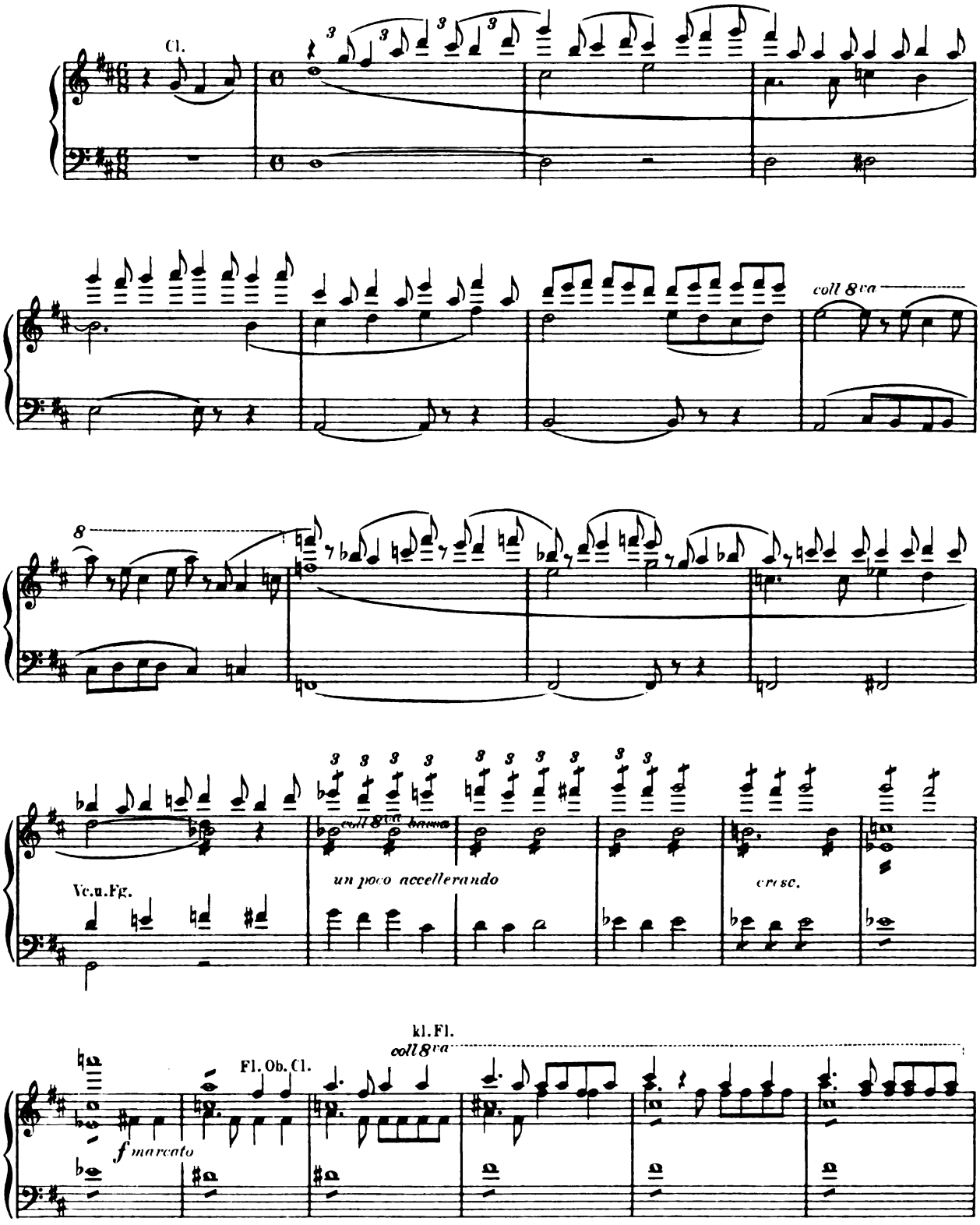
Nº 19
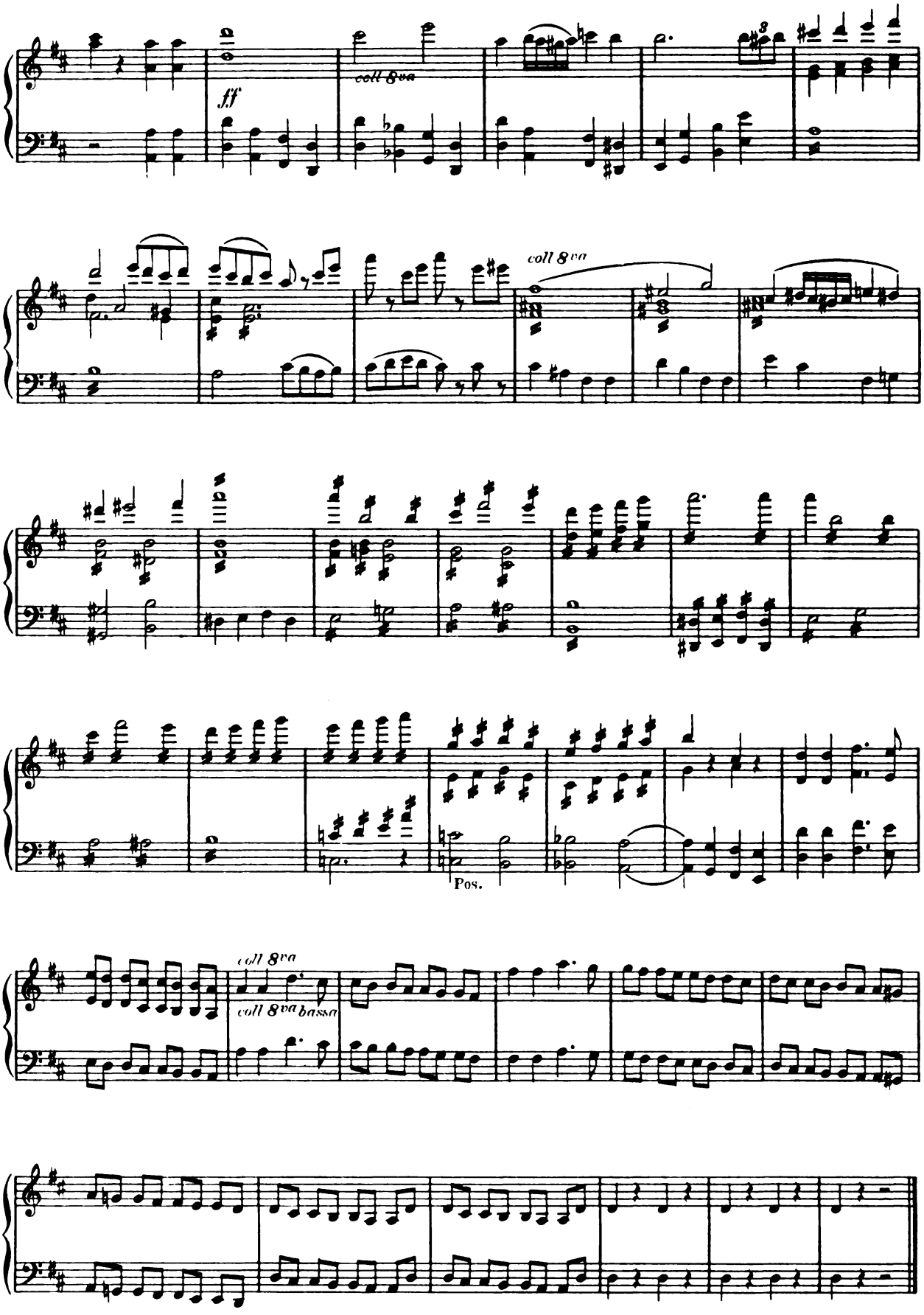


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbeilage d

Nº 21
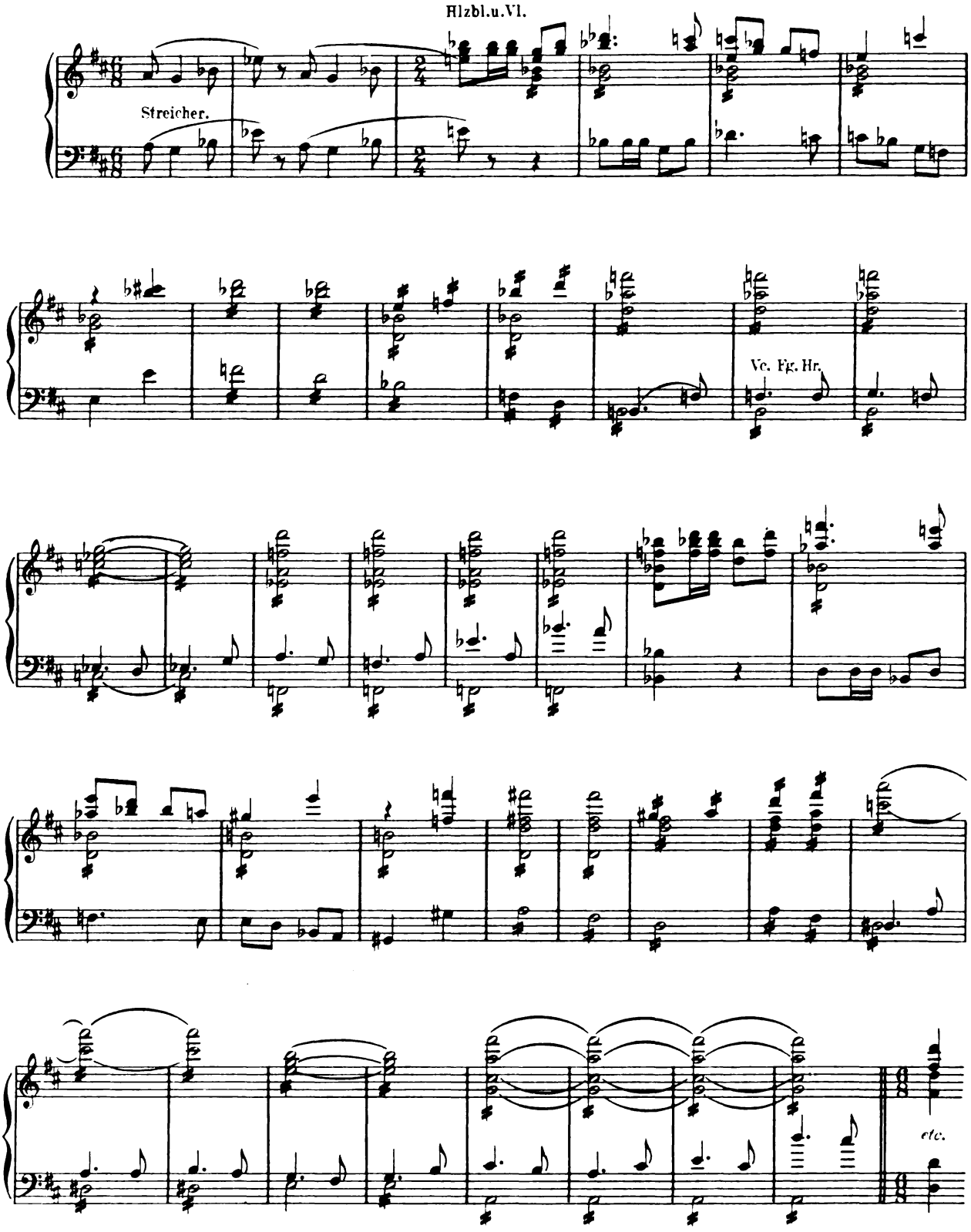


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbeilage e

Nº 22



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



W. Höffert, Hannover, phot.

UofM

HANS VON BRONSART
* 11. Februar 1830

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Victor Raupp, Chemnitz, phot.



IX. 11

MAX POHLE

† 11. November 1909

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



HEINRICH WILHELM ERNST
† 8. Oktober 1865

IX. 11

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



UofM

EXLIBRIS
für den 2. Quartalsband des IX. Jahrgangs
Band 34 der MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Gabriel Dupont: „La Glu“, Text von Henri Caën, gelangte in Cannes zur Uraufführung.

Hans Thierfelder: „Der Dorfprinz“, eine dreiaktige komische Oper, ging am Görlitzer Stadttheater zum erstenmal über die Bretter.

Arthur Wulffius: „Gismonda“, Einakter nach der Novelle Richard Huldschiners, erlebte am Rigaer Stadttheater seine Uraufführung.

OPERNREPERTOIRE

Lauchstedt: Der Lauchstedter Theaterverein beabsichtigt, im kommenden Frühsommer in einigen Aufführungen ein Bild vom Stande der Oper heiteren Genres zur Zeit Goethes zu geben. Die italienische Opera buffa wird vertreten sein durch „La serva padrona“ von Pergolese. Und zwar wird man nicht die übliche Bearbeitung benutzen, in der die Oper 1752 in Paris aufgeführt wurde, vielmehr hat der Professor für Musikwissenschaft an der Universität Halle, Dr. H. Abert das Werk in seiner Originalform von 1730 wieder hergestellt und mit einer neuen Textübersetzung versehen. Nur in dieser Form gibt die Oper ein echtes Bild der Opera buffa. Von Opern im französischen Stil ist „Der betrogene Kadi“ von Gluck ausgewählt worden. Das deutsche Singspiel endlich wird vertreten sein durch „Abu Hassan“ von Weber.

London: Wie verlautet, wird die kommende Beecham-Opernsaison in Covent Garden infolge der starken Nachfrage nach Plätzen länger dauern als ursprünglich vorgesehen war. — Eine weitere Opernsaison von dreizehn Wochen wird gegen Ende des Jahres vom 1. Oktober ab unter der Leitung der Herren Thomas Quinlan und Beecham veranstaltet werden. Viele Künstler und Künstlerinnen von ausgezeichnetem Ruf sind bereits für dieses Unternehmen gewonnen und mehrere für England neue Opern in Aussicht genommen worden. — Es ist früher schon mitgeteilt worden, daß die Zensur eine Aufführung von „Salome“ untersagt hat; doch ist Aussicht vorhanden, daß dieses Werk England und speziell den Londonern nicht vorenthalten wird. Es ist nämlich vor kurzem hier der Gedanke an die Gründung einer „Bühnengesellschaft für die Aufführung von Opern“ aufgetaucht, und das Projekt hat inzwischen erfreuliche Fortschritte gemacht: die Gründer dieser Gesellschaft haben vor allem eine Aufführung der „Salome“ ins Auge gefaßt. Werden die Aufführungen von einer Gesellschaft veranstaltet, so hat der Zensor nach englischem Recht nicht die Befugnis, Einwendungen zu machen. Mr. Frederick Whelen, einer der bekanntesten Mitarbeiter von Sir Herbert Gree, ist der eifrigste Vorkämpfer dieses neuen „Stage Society“, und die Vorstellungen werden in nicht allzu ferner Zeit in His Majestys Theatre stattfinden. Selbstverständlich müssen die besseren Kreise Londons für das Unternehmen gewonnen werden, falls es nicht mit einem Fehlschlag enden soll.

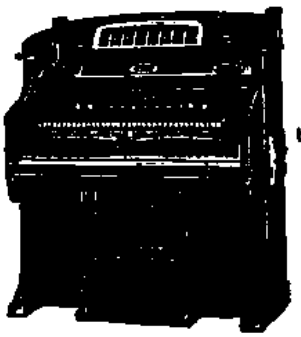
Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzess. Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung — von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1853. Kgl. Pianofortefabrikant Gegr. 1853.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, Leipzig.

Johan S. Svendsen's

berühmte Norweg. Rhapsodien für Orchester

Op. 17. **Rhapsodie No. 1.** Partitur M. 4.50. Stimmen M. 6.—. Ausgabe für Klavier zu vier Händen M. 2.25. Ausgabe für Klavier zu zwei Händen M. 1.50.

Op. 19. **Rhapsodie No. 2.** Partitur M. 6.50. Stimmen M. 8.—. Ausgabe für Klavier zu vier Händen M. 3.—. Ausgabe für Klavier zu zwei Händen M. 2.—.

Op. 21. **Rhapsodie No. 3.** Partitur M. 6.—. Stimmen M. 7.50. Ausgabe für Klavier zu vier Händen M. 3.—. Ausgabe für Klavier zu zwei Händen M. 2.—.

Op. 22. **Rhapsodie No. 4.** Partitur M. 7.50. Stimmen M. 10.—. Ausgabe für Klavier zu vier Händen M. 3.—. Ausgabe für Klavier zu zwei Händen M. 2.—.

Op. 11. **Zorahayda,** Legende für Orchester. Partitur M. 5.—. Stimmen M. 7.50. Ausgabe für Klavier zu vier Händen M. 2.50.

Prof. Joachim Andersen

(29. 4. 1847—7. 5. 1909)

Kompositionen für Flöte und Klavier

Op. 44. **L'Hirondelle.** Valse-Caprice. M. 2.—.

Op. 45. **Opern-Transcriptionen** (mittelschwer). No. 1. Mozart: Figaro. No. 2. Bellini: Norma. No. 3. Boieldieu: Die weiße Dame. No. 4. Nicolai: Die lustigen Weiber. No. 5. Mozart: Don Juan. No. 6. Donizetti: Lucia à M. 1.50.

Op. 50. **Schwedische Polska-Lieder** nach J. Dannström. No. 1. D moll M. 1.—. No. 2. G-dur M. 1.25. No. 3. E-moll M. 1.35. No. 4. C-dur M. 1.25. No. 5 D-moll M. 1.—. No. 6. F-dur M. 1.50.

Op. 57. **Trois Morceaux.** No. 1. Le calme. No. 2. Sérénade mélancolique. No. 3. Le tourbillon à M. 1.50.

Op. 58. **Introduction et fantaisie sur des airs hongrois** M. 3.—.

Op. 59. **Fantaisies nationales** (non difficiles). No. 1. Danois M. 1.50. No. 2. Ecossais M. 1.75. No. 3. Russe M. 2.50. No. 4. Suédois M. 3.—. No. 5. Italien M. 2.—. No. 6. Hongrois M. 2.—.

Op. 61. 2ème **Morceau de concert,** composé pour le concours de 1895 au **Conservatoire de Musique à Paris** M. 3.—.

Op. 62. **Dix Morceaux.** No. 1. Cavatine M. 1.—. No. 2. Intermezzo M. 1.50. No. 3. Dans la Gondole M. 1.80. No. 4. Sérénade d'amour M. 1.—.

Op. 37. **26 kleine Capricen.** Für Flöte solo M. 3.50.

Op. 63. **24 Études techniques.** Für Flöte solo. Heft I, II à M. 4.—.

Turin: „Das Erntefest" (La festa del grano) mit der Musik des jungen Priesters Giocondo Fino ging am Königlichen Theater mit mäßigem Erfolg in Szene.

Wien: Die Hofoper hat Oscar Straus' neues Werk „Der tapfere Kassian", Text von Arthur Schnitzler, zur Aufführung angenommen.

KONZERTE

Berlin: Am 5. Februar veranstaltete die Königliche Akademische Hochschule für Musik einen Vortragsabend mit „Weihnachtsmusik". Zur Aufführung kamen Chöre von Eccard, Sweelinck, Schütz und Prätorius, eine Toccata für Orgel von Nikolaus Bruhns, das Concerto grosso No. 8 von Corelli, die Weihnachtsmotette op. 59 von Volkmann und das Choralvorspiel für Orgel über „Vom Himmel hoch da komm ich her" von Max Reger.

Chemnitz: Am 23. Februar fand in der Lukaskirche (Kirchenmusikdirektor Georg Stolz) ein Novitätenkonzert statt. Programm: Albert Fuchs („Das 1000jährige Reich", kirchliche Tondichtung für Soli, Chor, Orchester und Orgel), Enrico Bossi (Orgelkonzert mit Orchester), Max Reger („Der 100. Psalm" für Chor, Orchester und Orgel).

Chicago: Georg Schumanns „Ruth" erlebte hier mit starkem Erfolg seine erste Aufführung in Amerika in englischer Sprache.

Halberstadt: Der Halberstädter Musikverein feierte in würdiger Weise Wagners Todestag. Das Programm trug der Stimmung Rechnung und bezog sich in allen Teilen mehr oder weniger auf den Meister. Die Trauermusik aus der „Götterdämmerung" bildete gleichsam die Einleitung zu dem „Schicksalslied" von Brahms, das in der „Neunten" von Beethoven ausklang. Das Berliner Solo-Quartett (Eva Leßmann, Agnes Leydhecker, Richard Fischer, Theodor Heß van der Wyk) sang die Soli, der Dirigent Fr. Hellmann vollbrachte mit dem ca. 200 Stimmen zählenden Chor und der Kapelle des 27. Inf.-Rgts. eine bedeutende Leistung.

München: Für den im Rahmen der großen Musikfeste der Ausstellung veranstalteten Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus des Konzertvereins München, der wie im Vorjahre unter Leitung von Ferdinand Löwe (Wien) und unter Mitwirkung hervorragender Solisten stattfindet, wurden folgende Tage bestimmt: 5., 8., 10., 13., 17., 19., 22., 24., 27. und 31. August, 2. und 4. September. Diese zwölf großen Symphoniekonzerte sind für die festspielfreien Tage in der neuen Musikfesthalle der Ausstellung mit dem Orchester des Konzertvereins angesetzt worden.

In der vom 23. bis 28. Januar stattfindenden Richard Strauß-Woche werden neben Strauß Felix Mottl und Ernst v. Schuch als Festdirigenten fungieren. Es wirken mit das Münchener Hoforchester, die Wiener Philharmoniker, das Rosé-Quartett und hervorragende Solisten.

TAGESCHRONIK

Mitte März steht auf dem antiquarischen Markte eines der interessantesten Ereignisse

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bevor. Die Firma C. G. Boerner in Leipzig versteigert die große und berühmte Musikbibliothek des Herrn Jean Baptiste Weckerlin in Paris, die als eine der reichsten auf dem Gebiete alter Musik bekannt ist. Weckerlin, ein geborener Elsässer, Ehrenbibliothekar des Konservatoriums in Paris, steht augenblicklich im 89. Jahre und trennt sich von seiner Sammlung, da er aus Paris sich auf das Land zurückzieht. Der umfangreiche Katalog, eine wahre Bibliographie zur Musikgeschichte, ist mit seinem Porträt und vielen Faksimiles geschmückt. Er enthält u. a. folgende wertvolle Unterabteilungen: Kunstgesang, Beethoven, Lieder, Tanz und Ballet, Bücher mit Dedikationen, Instrumente, orientalische Musik, Psalmen, alte Einbände usw. Besonders unter den alten Werken des 16. bis 17. Jahrhunderts sind große Kostbarkeiten verzeichnet. Seit den Versteigerungen der Bibliothek Coussemaker 1877 und Martin 1885 ist eine derartig wertvolle Musikbibliothek nicht auf den Markt gekommen. Die Firma C. G. Boerner versendet den zwölf Bogen starken Katalog zum Preise von 1 Mk.

In Frankfurt am Main konstituierte sich der „Verband Deutscher Orchester- und Chor-Leiter", dem bereits eine große Anzahl der bekanntesten und namhaftesten Dirigenten beitraten. Generalmusikdirektor Prof. Max Schillings (Stuttgart) und Hofkapellmeister Ferdinand Meister (Arolsen) sind die Vorsitzenden des Verbandes. Dem Vorstand gehören an die Kapellmeister Heinrich Sauer (Bonn), Max Kämpfert (Frankfurt a. M.), die Kgl. Musikdirektoren Georg Hüttner (Dortmund), Josef Krug-Waldsee (Magdeburg) und Hofkapellmeister Prof. Richard Sahla (Bückeburg).

Sänger-Anekdoten. Eine Fülle charakteristischer Anekdoten aus der Laufbahn berühmter Sänger und Primadonnen hat unser geschätzter New Yorker Mitarbeiter Henry T. Finck in seinem neuen Buche „Musikalische Erfolge und wie sie errungen wurden" zusammengestellt. Er erzählt von der Jugendzeit Jean de Reszkes, als Jean noch mit seinem Bruder Eduard zusammen arbeitete; er hielt viel von dem Urteil seines Bruders und wenn Eduard ihm am Abend nach der Vorstellung sagte: „Jean, du hast heute wie ein Schwein gesungen," dann war Jean ehrlich betrübt, aber er versäumte es doch nicht, bei passender Gelegenheit Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Eduard de Reszke hatte nicht die gleiche Arbeitsenergie wie Jean; dem mangelnden Trieb mußte dann der Kammerdiener nachhelfen, der angewiesen war, Eduard die Zigarette wegzunehmen und ihn von Stunde zu Stunde aufzufordern, sich ans Klavier zu setzen. Als Jean de Reszke später seine Hochschule für Sänger in Paris eröffnete, sah er oft einen Kreis berühmter Sänger um sich versammelt, die von weit her gereist kamen, um sich bei ihm in ihrer Kunst zu vervollkommnen. So zählten auch Knote und Slezak zu seinen Schülern. Knote erlaubte sich mit dem berühmten Kollegen einen originellen Scherz: Als er zu ihm kam, stellte er sich als Handelsmann vor und ließ sich von Jean de Reszke „entdecken". Jean war über seine „Entdeckung" aufs höchste begeistert und versicherte dem vermeintlichen Handelsmanne immer wieder: „Sie können auf

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Verlag von Ries & Erler in Berlin.

Arnold Mendelssohn „Pandora"

Gesänge und lyrische Szenen (nach Goethes Festspiel)

für Männerchor, Soli u. Orchester.

Aufführung im **Winter-Konzert des Leipziger Lehrergesangvereins.**

☛ Das **Leipziger Tageblatt** schreibt u. a.: „Der gewaltigen Wirkung konnte sich keiner der äußerst zahlreich erschienenen Zuhörer verschließen. Mendelssohn hat mit „Pandora" ein in jeder Weise künstlerisch hoch einzuschätzendes Werk geschaffen, das überall von tiefgehendster Wirkung sein wird." ☚

Weitere Aufführungen folgen zunächst in **München, Bielefeld, Darmstadt.**

☛ Wegen der Erwerbungsbedingungen wende man sich an die Verlagshandlung.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Stammhaus: Stuttgart.
FILIALEN: Berlin und Frankfurt a. M.

Grand Prix:
Paris 1900 ▫ St. Louis 1904
16 Hoflieferanten-Diplome :: :: :: ::
47 Ehren-Diplome und Medaillen.

▫▫▫

Von den ersten Tonkünstlern gespielt und empfohlen.

▫▫▫

Illustrierte Kataloge gratis!

Berlin W
Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal
Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

der Bühne noch einmal berühmt werden und ein Vermögen verdienen." Weniger zuversichtlich äußerte sich Carusos erster Lehrer. „Du wirst noch einmal 200 Lire im Monat verdienen, wenn du ein bißchen größer geworden bist." Der Schüler wurde ein wenig größer und verdient heute eine Million Lire im Jahr. Oft erzählt Caruso die Geschichte von seinem ersten Zusammentreffen mit Verdi. Als der Altmeister der italienischen Musik in Mailand im Theater zum erstenmal Caruso hörte, rief er aus: „Caruso? Man sagte mir, er habe eine schöne Stimme, aber mir scheint, sein Kopf sitzt nicht am richtigen Fleck." Die großen Erfolge, die die Malibran auf ihrer Bühnenlaufbahn errang, verdankt sie nicht zum wenigsten ihrem Vater, der sie sehr streng zur Arbeit anhielt und vor dem sie eine grenzenlose Angst hatte. „Vaters Augen waren so allmächtig, daß ich unter ihnen gewiß von der 5. Etage auf die Straße gesprungen wäre, ohne mich zu verletzen." In New York sollte sie zusammen mit Garcia in „Othello" auftreten. Die Malibran war damals 17 Jahre alt und hatte nur kurze Zeit, um sich auf die Desdemona vorzubereiten. Sie wollte die Partie ablehnen, aber ihr Vater zwang sie zur Annahme und erklärte ihr, wenn sie nicht ihr Bestes geben würde, dann werde er sie mit seinem Dolche erstechen. Marias Angst war so groß, daß sie in ihrer letzten Szene in Erinnerung an diese Drohung plötzlich angstvoll aufschrie: „Vater, Vater, um Gottes willen, erdolche mich nicht!" Das Publikum hielt die Worte für zur Rolle gehörig, und der Abend wurde ein Triumph für die junge Sängerin. Welchen wunderlichen Abenteuern berühmte Primadonnen ausgesetzt sind, das zeigen zwei Vorfälle aus dem Leben von Christine Nilsson. In New York verfolgte sie einmal ein Wahnsinniger eine Woche lang; er hatte sie als Margarete gehört und glaubte, daß sie mit den an Faust gerichteten Liebesworten nur ihn gemeint haben könne. Stundenlang stand er vor dem Hause und wartete, und wenn sie in ihren Wagen stieg, eilte er ihr nach und rief: „Küsse mich, Margarete, küsse mich." Eines Tages kam der Irrsinnige in den Salon der Künstlerin, in dem eine Gesellschaft versammelt war, stürzte auf die Nilsson zu, umarmte sie und rief immer wieder: „Küsse mich, Margarete." Die Anwesenden waren so verblüfft, daß keiner daran dachte, den Fremden zu packen. Die Künstlerin mußte sich allein losringen und nach einem Polizisten rufen. Als sie dann hörte, daß der Eindringling irrsinnig war, bat sie für ihn um Straflosigkeit und stellte nur die Bedingung, daß der verrückte Liebhaber bis zu ihrer Abreise aus New York in Gewahrsam gehalten werde. In Chikago belästigte sie ein zweiter Irrsinniger, ein Student, der sich in sie verliebt hatte und sich in den Kopf gesetzt hatte, sie zu heiraten. Eines Tages erschien er mit einem vierspännigen Schlitten vor dem Hotel und erklärte, er sei gekommen, um seine Braut zur Trauung abzuholen. Der Hoteldirektor konnte den Geistesgestörten nur durch die Vorspiegelung los werden, die Nilsson sei bereits in die Kirche gefahren und erwarte ihn dort. Welche schrankenlose Begeisterung das musikalische England Jenny Lind entgegenbrachte, das zeigte sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei ihrer Abreise nach Amerika. Das Volk war so enthusiastisch, daß man in Liverpool Unruhen befürchtete, und die Polizei bestand darauf, daß Jenny Lind insgeheim und durch eine Seitenstraße an Bord gebracht werde. Während Tausende am Kai harrten, wurde dieser Schmuggel glücklich durchgeführt. Als das Schiff dann abfuhr, entstand im Hafen überall Bewegung: wie durch ein Zauberwort reihten sich alle Fahrzeuge auf dem Flusse zur Parade auf, und während am Ufer eine unabsehbare Menschenmenge dahinzog und Abschiedsgrüße rief, donnerte in der Ferne Kanonensalut. „Auf dem Dampfer aber sah man die kleine Frau", so berichtet ein Augenzeuge, „den Arm auf den Kapitän West gestützt, während sie enthusiastisch mit ihrem Taschentuch winkte."

Eine Statistik der italienischen Theater veröffentlicht Graf Grabinski-Broglio. Es gibt in Italien genau 1517 Theater, so daß auf je 23000 Einwohner ein Theater kommt. Die meisten Theater hat die Provinz Perugia, in der 44 Gemeinden mit Theatern versehen sind. Es folgt die Provinz Novara mit 43 und die Provinz Alessandria mit 40 Theatern. Das Örtchen Azzome in der Provinz Bergamo, das nur 450 Einwohner hat, hat sein Teatro Rossi; Camponogara in der Provinz Venetien mit noch 100 Einwohnern weniger hat sein Teatro Garibaldi, in dem sogar Opern aufgeführt werden. Saint Vincent, ein bekannter klimatischer Kurort in den Alpen, mit 570 Einwohnern, hat nicht weniger als vier Theater. 31 Theater sind Garibaldi gewidmet, 28 Verdi, 19 dem König Viktor Emanuel, 17 dem König Humbert, 13 der Königin Margherita. Goldoni hat 10 Theater, die Königin Elena eins in Venaria Reale, Leo XIII. eins in Montagnana. Acht sind Ernesto Rossi gewidmet, eins Salvini, eins der Duse, drei Novelli, eins, in Monte Grimano, Mascagni. Unter den Komponisten hält den Rekord Verdi, der 28 Theatern den Namen gegeben hat. Ihr Theaterchen hat auch die kleine Prinzessin Jolanda, und zwar in Mazzara del Vallo. Die meisten Zuschauer faßt die Scala in Mailand, die 3500 Personen aufnehmen kann; es folgt das Theatro Massimo in Palermo mit 3200, das San Carlo in Neapel, das Carlo Felice in Genua und das Teatro Regio in Turin mit je 3000 Zuschauern.

Das Graf Steinlein Straduarius-Violoncello (1707), früher im Besitze von Paganini, ging zum ersten Male in den Besitz eines Berufsvioloncellisten über, und zwar an Professor Paul Grümmer in Wien.

Spielbank und Künstlerstolz. Aus Nizza wird der „Frankf. Ztg." gemeldet: Aufsehen erregt hier eine Fehde Moriz Rosenthals mit dem Casino municipal. Dieses Institut, das sich der Pflege des Hasardspiels besonders zärtlich annimmt, sucht seine wahren Zwecke durch künstlerische Veranstaltungen zu drapieren und engagierte außer etwelchen Opernsternen auch Instrumentalisten ersten Ranges wie Pablo Casals, Emil Sauer, Moriz Rosenthal und Eugène Ysaye. Die Konzerte waren jedoch für den Roulettesaal bestimmt, wo das an Tischen sitzende Publikum, zarte Rauchwolken aus duftigen Havanas blasend und köstlichen Mokka schlürfend, den musikalischen Dar-

Soeben erscheint:

Musikalien-Verzeichnis No. 352

Streich-Instrumente ohne Pianoforte

(Kontrabaß mit und ohne Pianoforte).

Das alle Neuerscheinungen wie eine große Anzahl antiquarischer Werke enthaltende Verzeichnis versende ich auf Verlangen umsonst und frei.

Hervorragende Studienwerke für Violine

Dessauer, H., Universal-Violinschule. Elementartechnik und die 7 Lagen. Unter Benutzung der nützlichsten und anziehendsten Übungsbeispiele herausgegeben. Text deutsch — französisch — englisch. Ausgabe in 5 Heften je M. 1.— no. Heft 1—5 zusammen M. 3.— no.

Fiorillo, F., Etüden und Kaprizen. Neu bearbeitet und durchgesehen von E. Kross M. 2.— no.

Kleinecke, Th., op. 4. 18 leichte Übungen, 1. Lage (mit Begleitung einer zweiten Violine ad lib.) M. 1.50 no.

— op. 6. 20 Etüden zur Einführung und zum Studium der 3. Lage M. 1.50 no.

— op. 12. 24 fortschreitende Etüden zur Ausbildung in den höheren (3., 4., 5., 6.) Lagen Heft 1, 2, 3 à M. 1.20 no.

Kroß, E., op. 40. Die Kunst der Bogenführung. Praktisch-theoretische Anleitung zur Ausbildung der Bogentechnik und zur Erlangung eines schönen Tones. Text deutsch — englisch. **VI. Auflage** M. 3.— no.

Köhler, op. 43. 20 Etüden M. 2.— no.

Neubert, G., Tonleiter- und Akkord-Studien nebst melodischen Lagenübungen, von der 2. bis 7. Lage mit Vorstudien zum Lagenwechsel M. 3.— no.

Schäfer, Ferd., Der natürliche Fingersatz chromatischer Violinfiguren. Eine Studie. Broschiert 32 Seiten Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen M. 0.50 no.

Schmidt-Reinecke, Heinz, op. 11. 50 Spezial-Studien für den Lagenwechsel auf der G-Saite M. 1.20 no.

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt

Musikalienhandlung und Verlag

Heilbronn a. N.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit Dezember 1909 stellte die bekannte Monatsschrift „Menschheitsziele“ ihr Erscheinen ein und empfehlen wir sämtlichen bisherigen Abonnenten der

MENSCHHEITSZIELE

nunmehr

DIE TAT

zur Fortsetzung zu beziehen.

Das soeben erschienene
Heft 10 der „Tat“ enthält:

August Horneffer, Erbauung und Predigt.

Protestantismus und Gegenwartsreligion. Von einem evangelischen Prediger.

Heinz Schnabel, Betrachtungen über Hebbel.

Fritz Burger, Hans Thomas neue Monumentalgemälde in Karlsruhe.

Paul Westheim, Die Situation des Kunstgewerbes.

Heinrich Pudor, Handelsmoral.

Otto Braun, Gedanken zu einer Philosophie des Schaffens.

In der Umschau: „Sokrates unterrichtet die Jugend.“ — Gerhard Hauptmann, Griechischer Frühling. — Hebbel. — Fortbildung der höheren Schulen. — Das Münchner Kartell. — Die politische Lage. — Falsche Berichterstattung.

Berliner
Musikalien-Druckerei
G. m. b. H.
Berlin SW. 68

Berlin SW. 68,
Lindenstr. 16/17. Fernspr.: Amt 4, 9276.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille der Musikfachausstellung 1906.

bietungen lauscht, während das fröhliche „faites le jeu, messieurs!“, das hinter einer spanischen Wand ertönt, sich mit den Klängen Beethovens und Schumanns mischt Daß Künstler wie Casals und Cortot sich überrumpeln ließen, wirkte betrüblich; um so erfreulicher berührte das entschiedene Auftreten Moriz Rosenthals, der, die Situation durchblickend, das Auftreten trotz aller Drohungen der Direktoren verweigerte. Beide Teile klagten auf Schadenersatz. Die öffentliche Meinung hat sich ganz dem Pianisten zugewendet.

Zum Dirigenten des Kurorchesters in Karlsbad ist als Nachfolger des verstorbenen Musikdirektors Franz Zeischka der Kapellmeister des österreichisch-ungarischen Infanterie-Regiments No. 42, Robert Manzer, gewählt worden.

Die beiden Brüsseler Geiger Crickboom und Chaumont sind zu Professoren am Lütticher Konservatorium ernannt worden, an Stelle der abgehenden Herren Ovide Musin und R. Massart.

Herr Robert Lienau in Berlin teilt uns mit, daß er am 1. Januar d. J. seine Musikverlags- und -sortimentsgeschäfte, die unter den Firmen Schlesingersche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin, Französische Straße 22/23 und Carl Haslinger qdm. Tobias, Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung, Wien, Tuchlauben 11, bestehen, an seine beiden Söhne Robert Heinrich Lienau in Berlin und Friedrich Wilhelm Lienau in Wien übertragen hat.

Prof. Ernst Rudorff, Leiter der Abteilung für Klavier und Orgel und Mitglied des Direktoriums der akademischen Hochschule für Musik in Berlin, der kürzlich seinen 70. Geburtstag feierte, wird demnächst in den Ruhestand treten. Die staatswissenschaftliche Fakultät der Universität Tübingen verlieh ihm kürzlich die Würde des Ehrendoktors.

Theodor Streicher bittet uns mitzuteilen, daß er nicht Schüler von Graedener und Fuchs ist; sein Lehrer im Kontrapunkt war Heinrich Schulz-Beuthen in Dresden.

Carl Reinecke ist vom „Musikalischen Verein“ in Stockholm zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Emil Sauer erhielt von der „Philharmonic Society“ in London die große goldene Medaille.

TOTENSCHAU

Aus Moskau schreibt uns unser Korrespondent: Im Januar † nach kurzem, schwerem Leiden, im Alter von 44 Jahren, der Komponist und Professor am hiesigen Konservatorium Theodor Bubeck. Er war aus Stuttgart gebürtig, hatte sich in Moskau unter Sergei Taneiew und Prof. Ludwig Bething zu einem gediegenen Musiker ausgebildet, und bekleidete nachher die Stellung eines Professors des Orgelspiels. Er war Organist an der Reformierten Kirche und ein sehr gesuchter Klavierlehrer. Rußland war dem allgemein beliebten Künstler eine zweite Heimat geworden. Von seinen Orchesterkompositionen sind u. a. zu nennen: „Meditation“, „Schwester Beatrice“ (nach Maeterlinck), ferner Klavier- und Orgelstücke und Lieder, in denen ein romantischer Zug vorherrscht. In letzter Zeit arbeitete er an einem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

großen Oratorium, zu dem ihn eine Fahrt auf dem Weißen Meere inspiriert hatte.

Am 11. Februar † in Dresden, 76 Jahre alt, Prof. Wilhelm Rischbieter, ein namhafter Theoretiker der Harmonie und des Kontrapunkts, dessen Lehrbücher sich großer Schätzung erfreuten. Er gehörte früher dem Lehrkörper des Dresdener Konservatoriums an. Zu seinen Kompositionsschülern gehörten u. a. Moriz Moszkowski und Reinhold Becker.

Am 14. Februar † in Dresden im 75. Lebensjahre nach langer Krankheit der Musikschriftsteller Ludwig Hartmann, der Nestor der Dresdener Musikkritiker. Er war 1836 in Neuß geboren, studierte Musik in Dresden und war in den Jahren 1856/57 Schüler Liszts in Weimar. Als angesehener Opern- und Konzertreferent wirkte er zuerst an der „Constitutionellen Vorstadt-Zeitung", dann lange Zeit an den „Dresdner Nachrichten", später an der „Dresdner Zeitung", zuletzt an den „Dresdner Neuesten Nachrichten". Hartmann, der über Weber und über Wagner mancherlei Gediegenes veröffentlicht hat, ist weiteren Kreisen besonders durch seine Übersetzungen italienischer, französischer und spanischer Operntexte bekannt geworden.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Vom

Cornelius-

Sonderheft der MUSIK ist ein nur noch kleiner Vorrat verfügbar.

Preis: 1.— Mk.

Ewig jung

bleibt ein Gesicht mit weißem, rosigem Teint, zarter, sammetweicher Haut, sowie ohne Sommersprossen und Hautunreinigkeiten, daher gebrauche man die echte

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

v. Bergmann & Co., Radebeul. á St. 50 Pfg. überall haben.

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Unentbehrlicher Ratgeber für Dirigenten, Konzertvereine u. Rezensenten. 2 Bände à M. 6.—, geb. à M. 8.—. (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)

MARIE

DUBOIS

Pianistin

Marie Dubois ist eine Meisterin, eine Künstlerin allerersten Ranges, eine Erscheinung, die man echt französisch nennen darf, insofern man damit den Begriff der höchst raffinierten Kultur der künstlerischen Technik und des künstlerischen Geschmackes verbindet. Für den, der selbst ein wenig vom Klavierspielen versteht, war es ein erlesener Genuß, gerade das eigentlich Pianistische an diesem Spiel bewundernd zu verfolgen, das in jeder Hinsicht vollkommen war. **Münchener Neueste Nachrichten, 26. Januar 1910.**

Engagementsanträge an:

Emil Gutmann, Konzertbureau, München.
Leonard, Konzertdirektion, Berlin.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Marie van Gelder's
:: Gesangschule ::
Berlin W 15, Meierottostr. 1

Sprechstunden täglich um 1 Uhr, Montag von 6 bis 7 Uhr.
Ermäßigung für professionelle Schülerinnen.

Schüler-Kritiken:

Norddeutsche Allgemeine Zeitung. 4. Mai 1909. „Am 1. Mai veranstaltete Frl. Marie M. van Gelder im Bechstein-Saal ein Schülerkonzert, das ihre pädagogischen Leistungen besonders auf dem Gebiete der Oper und des Oratoriums ins beste Licht setzte. Vor allem war es das verständnisinnige Eingehen auf die Individualität und die Einheit in der **gesunden und naturgemäßen Stimmbildung**, das so wohltuend berührte. Frl. v. G. scheint in erster Linie **vollkommenen Ausgleich der Register**, einen **vollen warmen Ton bei mühelosem Ansatz** — besonders auch in der Höhe — und Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit anzustreben. Einige der Schülerinnen haben es bereits zu einer so anerkennenswerten Beherrschung ihres Materials gebracht, daß sie sich der Öffentlichkeit nicht länger entziehen sollten. Die Damen Hänisch (Oratoriumsopran) und Ruyter (hochdram.) verdienen zuerst genannt zu werden. Frl. Bergfeld bot ebenfalls Bemerkenswertes mit der ‚Cäcilie', während sich Frl. Maertens durch ihre **geschmackvolle Art** schon als Anfängerin die Sympathie des Publikums erwarb."

Vossische Zeitung. 7. Mai 1909. „Einen guten Eindruck hinterließ die Aufführung, die Marie van Gelder mit ihren Gesangschülern im Bechstein-Saal veranstaltete. Das Programm war gediegen, seine Ausführung durch die Studierenden desgleichen. Der Einfluß einer **sorgfältigen künstlerischen und technischen Unterweisung** war unverkennbar; nur der Vortrag der berühmten Arie der Königin der Nacht trug zu experimentalen Charakter. Durch **Stimmschönheit** und musikalische Begabung fiel Frl. Hänisch auf, aber auch die jungen Damen Emmy Bergfeld und Mathilde Ruyter verdienen Erwähnung."

Kolberger Zeitung. 27. Juni 1909. „**Frl. Hänisch** hörten wir bereits vor einem Jahre in dem Konzert, das der Verein ‚Freunde junger Mädchen' gab. **Die Fortschritte**, die die Dame **in der kurzen Zeit** gemacht hat, sind **erstaunlich**. ‚Höre Israel' aus dem ‚Elias', das Frl. Hänisch mit Orchesterbegleitung vortrug, muß als sehr gut bezeichnet werden. Besonders zart und innig klang das Lied von Jensen ‚Murmelndes Lüftchen'. Sodann lächelte die Sonne Joseph Haydns durch das Rezitativ und die Arie aus dem Oratorium seiner ‚Jahreszeiten'."

Bremer Neueste Nachrichten. November 1909. „Auch die in unsern Konzertsälen noch unbekannte jugendliche Sängerin **Frl. Luce Hänisch** hatte mit ihren Liedervorträgen **einen schönen Erfolg** zu verzeichnen. Sie sang zunächst, von Herrn Odenwald feinfühlig begleitet, die Arie ‚Höre Israel' aus ‚Elias', darauf Lieder von Schubert: ‚Nacht und Träume', Schumann: ‚Schöne Fremde', ‚Es weiß und rät es doch keiner', ‚Geisternähe', ‚An ein Veilchen', ‚In Waldeseinsamkeit', ‚Auf die Nacht in der Spinnstub'n' und Rich. Strauß: ‚Freundliche Vision' und ‚Ständchen', und als Zugabe Schumanns zart innige, poetisch verklärte ‚Mondnacht'. **Frl. Hänisch** besitzt einen **klangschönen, vollen und umfangreichen Sopran von vortrefflicher Schulung.** Ihr Vortrag berührt sehr sympathisch, er ist schlicht, natürlich und von warmer Empfindung durchglüht. Besonders gut gelangen die Lieder ernsten, beschaulichen Charakters, wie vor allem das **sehr schön gesungene** ‚Nacht und Träume' und ‚**Geisternähe**'."

Deutsche Wacht. Berlin, 26. Oktober 1909. „**Frl. Emmy Bergfeld** sang einige Lieder. Sie ist eine junge Bremer Künstlerin, deren **warme Altstimme** sich gleich mit den ersten Tönen des Händelschen Largo die Herzen der Zuhörer eroberte. **Zarteste Weichheit und machtvolle Fülle** stehen ihrem Organ zu Gebote. So gelang ihr denn z. B. auch das kleine Volksliedchen ‚Und der Hans schleicht umher' **geradezu meisterhaft**, worüber das Publikum auch mit dem rechten Beifall quittierte. Die Begleitung am Flügel lag in den bewährten Händen des Herrn Musikdirektors Max Battke."

Nordhausen. November 1909. „**Frl. Emmy Bergfeld**-Berlin brachte sodann mit ihrer **schönen Altstimme** Rezitativ und Arie aus ‚Rinaldo' zum Vortrag und erfreute später noch mit dem Rezitativ und der Arie aus der Oper ‚Xerxes' (Largo). **Mit großer Fülle und reichem Wohllaut des Organs** verband die junge Sängerin eine tiefe Innigkeit des Vortrages, die ihren Gesang zu einem wirklichen Kunstgenuß gestaltete."

Graudenz. Der Gesellige. 14. November 1909. „**Eine große und angenehme Überraschung** brachte **Frl. Linden**, die als ‚Marta' alle ihre früheren Darbietungen weit hinter sich ließ. Trotz einer leichten Unsicherheit im Anfang **traf sie den Ton und Charakter der Rolle** des unglücklichen Mädchens **ausgezeichnet** und wußte sich in den dramatischen Szenen des dritten Aktes mit dem Ausdruck der Verzweiflung zu **achtunggebietender Höhe zu erheben.**"

Dortmunder Zeitung. Sonntag, 26. Dezember 1909. „**Tannhäuser.**" „Für den heutigen zweiten Weihnachtsfeiertag war in ‚Tannhäuser' die richtige, in die Festesstimmung passende Oper gewählt worden, deren Zugkraft die Besetzung der Rolle der **Elisabeth** mit einem Gast, **Frau Tony Seiffert vom Hoftheater in Kassel**, noch erhöhte. Es war ein guter Griff, den die Direktion da tat, denn Frau Seiffert ist eine **vorzügliche Elisabeth.** Die ihr zu Gebote stehenden **vorzüglichen stimmlichen Mittel** weiß sie zu **seelenvoll nuancierter Wiedergabe ihrer Partie** zu verwenden. Dabei lebt sie sich in die Gestalt der Elisabeth so **innig** hinein, nimmt mit **wirklich empfundenem Mienenspiel** an allem Anteil, daß man sich außerhalb des angemachten und gesuchten Posen allzureichen Theaters glaubt. In allen einzelnen Teilen ihrer Rolle war Frau Seiffert derart **die menschlich ergreifende Elisabeth**, daß sie die Zuhörer gänzlich bannte und zum Dank für ihr beseeltes Spiel den **reichsten Beifall** erntete."

Frl. Marie M. van Gelder hat mich während drei Jahren im Gesang unterrichtet und meine Stimme, welche durch schlechten Unterricht krank geworden war, **wieder gesund gemacht**, wofür ich ihr sehr dankbar bin.

Ich habe in musikalischer und technischer Hinsicht viel bei Frl. van Gelder gelernt und war bereits im Laufe der letzten zwei Jahre imstande, **selbst mit Erfolg Stunden zu geben.**

Berlin W 36, Schaperstr. 3. Irmgard Waldeck.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Uroffenbarung nenn' ich Musik. In keiner der Künste strömt der verschlossene Mensch also kristallklar heraus.

Gottfried Kinkel

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 12

Zweites Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Edgar Istel
Wagners erste Oper „Die Hochzeit"
auf Grund der autographen Partitur dargestellt

Wilhelm Werker
Die Instrumentation der Matthäuspassion
von Johann Sebastian Bach

Kritische Plauderei über den Stand der evangelischen
Kirchenmusik von 1932

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Quartalstitel zum 34. Band der MUSIK

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



WAGNERS ERSTE OPER „DIE HOCHZEIT“

AUF GRUND DER AUTOGRAPHEN PARTITUR DARGESTELLT

von Edgar Istel-München

Es fällt kein Meister vom Himmel. Auch das Genie muß der Erde seinen Tribut zollen, muß gleich jedem anderen irdischen Organismus langsam wachsen und werden, bis es zur Blüte, zur Reife gelangt. Nur abkürzen läßt sich jener Prozeß, und wenn wir von dem musikalischen Wunderkinde Mozart vernehmen, so denken wir selten daran, welch ein Maß von Arbeit selbst jener Gottbegnadete, geleitet von der Hand eines sorgsam erziehenden Vaters, verrichten mußte, bis ihm das Handwerk seiner Kunst so geläufig war, daß die staunende Welt nur das Wunder sah, wo eine allerdings wundersame Begabung sich mit nimmer rastendem Fleiße gepaart hatte. Richard Wagner war kein Wunderknabe. Verhältnismäßig spät erst entfalteten sich die Keime seines einzigartigen Genies, fast wild wuchs er auf, und gleich seinem Jung-Siegfried mußte er sich selbst das Schwert schmieden, mit dem er später so herrliche Taten vollbringen sollte. Namentlich die musikalische Begabung Wagners, der während seiner Gymnasialjahre nur „für einen guten Kopf in litteris“ galt, entwickelte sich merkwürdig spät: sein erster Musiklehrer hatte, wie der Meister selbst später humoristisch erzählte, „große Not“ mit ihm und glaubte, es werde nichts Gescheites aus dem ungebärdigen Schüler, der den Kopf voller Phantastereien hatte, und, bevor er noch die elementaren Satzregeln beherrschte, schon Ouvertüren für großes Orchester schreiben wollte. Auf die seltsamste aller Arten war der junge Wagner überhaupt an die Musik geraten: er entwarf, nachdem er sich als etwa Dreizehnjähriger in Trauerspielen „nach dem Vorbild der Griechen“ versucht hatte, in der Art Shakespeares, dem zuliebe er eigens Englisch gelernt hatte, als etwa vierzehnjähriger Knabe „ein großes Trauerspiel, das ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war“. Das Stück, an dem Wagner zwei Jahre unter Vernachlässigung seiner Schulstudien arbeitete, heißt „Leubald“ und hat sich im Manuskript erhalten. „Greulicher Unsinn“, über den Wagner selbst mit feiner Ironie später spottete, wird da „ausgekramt“, und doch, selbst in diesem wüsten Stück findet sich schon jener Begriff „Wahn“, dessen tiefen Sinn erst der reife Meister auszudeuten fähig war. Während der Knabe noch an seinem Trauerspiel arbeitete, lernte er zum ersten Male

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beethovensche Musik kennen; ihr Eindruck auf ihn war „allgewaltig". Beethovens Musik zu „Egmont" begeisterte ihn so, daß er „um alles in der Welt" sein fertig gewordenes Trauerspiel „nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen".

„Ich traute mir," erzählt Wagner, „ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage[!] Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden."

So wurde also Wagner Musiker, nur aus dem Drange heraus, seiner dramatischen Arbeit eine musikalische Ausdeutung zuteil werden zu lassen. Die Musik war — und dies ist für Wagner ungemein charakteristisch — ihm schon damals lediglich Mittel zum Zwecke dramatischer Wirkung. Seinen frühesten musikalischen Eindruck hatte er von Webers „Freischütz" erhalten, und das rührende Bild der geisterhaft kränklichen Persönlichkeit Webers in geheimnisvoller Verbindung mit der lebensvollen Wirkung seines Werkes vom Theater herab hatte damals in dem staunenden Knaben einen unvergeßlich tiefen Eindruck hinterlassen. Durch Beethovens Symphonieen zu einer neuen, gewaltigen Offenbarung gelangt, erschien ihm die Musik nun vollends ganz im Sinne der von ihm leidenschaftlich verschlungenen Schriften E. T. A. Hoffmanns als eine dämonische Macht, der man durchaus nicht mit dem Maße irgend welcher äußeren Form beikommen dürfe. Einer so eigentümlich faszinierenden Macht gegenüber hatte die auf den Schulen mit pedantischer Trockenheit gelehrte Wissenschaft nicht lange standhalten können. Wagner war Musiker geworden, wobei ihn freilich immer noch sein dichterischer Nachahmungstrieb nie ganz verließ; dieser ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, für dessen Befriedigung er ihn nur herbeizog. So schrieb er, etwa mit 17 Jahren, ein Schäferspiel, das poetisch von Goethes „Laune des Verliebten", musikalisch von Beethovens Pastoralsymphonie angeregt war, und verfaßte diesmal Musik und Verse zugleich, indem er „so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen" ließ.

Bald aber fühlte Wagner, der unterdessen das Gymnasium verlassen und die Universität als studiosus musicae bezogen hatte, ohne sich dort viel um die Kollegien zu kümmern, die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und er fand, nachdem er bei einem gewissen Müller Harmonielehre getrieben, in Theodor Weinlig, dem Kantor an der Thomasschule in Leipzig, den ihm gemäßen Lehrer. In weniger als einem halben Jahre erfaßte Wagner die Geheimnisse des Kontrapunkts, dessen schwierigste Aufgaben er nunmehr mit Leichtigkeit zu lösen gelernt hatte, und als ihn sein Lehrer entließ,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durfte dieser seinen Schüler als völlig selbständig erklären: die Lehrjahre, als deren Zeugnis mehrere Klavier- und Orchesterwerke, darunter sogar eine Symphonie (von Wagner kurz vor seinem Tode am 24. Dezember 1882, genau 50 Jahre nach ihrer Entstehung und ersten Aufführung nochmals aufgeführt) erhalten sind, waren nun vorüber. Der junge Aar regte seine Schwingen: das musikalische Drama, das ihm vorerst nur unter der Maske der herkömmlichen Oper erschien, war sein Ziel.

Im Herbst 1832 dichtete der noch nicht 20jährige Wagner einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit“, dessen Stoffquelle ihm späterhin nicht mehr erinnerlich war. Man hat an Immermanns „Cardenio und Celinde“, an Heines „Ratcliff“ und an Herold's Oper „Zampa“ erinnert, ohne Wagners Quelle sicher bestimmen zu können[1]). Wagner selbst erzählte späterhin den „mittelalterlichen Stoff“ folgendermaßen:

„Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin.“

Wagner berichtet weiter, daß er in Leipzig — die Dichtung war in Prag entstanden — die erste Nummer der Oper, die ein großes Sextett (in Wirklichkeit: Septett) enthielt, komponierte, worüber Weinlig sehr erfreut war. Doch gefiel das Textbuch Wagners Schwester (wahrscheinlich Rosalie) nicht, und so vernichtete er es spurlos. Indes hat sich sowohl die vom 5. Dezember 1832 datierte Skizze wie die vom 1. März 1833 datierte ausgeführte Partitur zu der ersten Nummer (Introduktion, Chor und Septett) erhalten.

Habent sua fata libelli: ein seltsames Geschick war den Manuskripten jenes ersten höheren musikdramatischen Versuches vorbehalten. Im Februar 1833 war der junge Künstler zum Besuche seines Bruders Albert, der am Würzburger Theater wirkte, in der fränkischen Stadt eingetroffen und hatte bald Beziehungen zu dem dortigen „Musikverein“ angeknüpft, der dann auch wiederholt Werke des jungen Musikers aufführte.[2]) Zum Danke schenkte Wagner dem Verein das Fragment seiner Oper in Partitur mit der Dedikation: „Dem Würzburger Musikverein zum Andenken verehrt“. Ob das Bruchstück in Würzburg zur Aufführung kam, konnte Sandberger nicht nachweisen. Vermutlich sind jedoch die Stimmen ausgeschrieben worden, denn in ganz verblaßter Schrift (nicht von Wagners Hand) fand ich auf dem äußeren Umschlag die Anzahl der

[1]) Vgl. Muncker: „Wagners Operntext ‚Die Hochzeit‘“ im Dezemberheft 1902 der „Musik“ und Max Koch: „Richard Wagner“ (Berlin 1907) Band 1, S. 217f.

[2]) Vgl. Sandberger: „Wagner in Würzburg“, N. Zschr. f. M. 1888, No. 38f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anzufertigenden Stimmen angegeben: je zwei erste und zweite Violinen, eine Bratsche, je zwei Violoncelle und Kontrabässe, je vier Chorstimmen. Jahrzehntelang ruhte die Partitur im Archiv des Vereins, bis sich dieser auflöste und sein Notenbesitz pfundweise versteigert (!) wurde. „Ein Teil desselben", berichtete Sandberger, „gelangte durch dritte Hand in den Besitz des Würzburger Musikalienhändlers Röser, der eines Tages den Schatz entdeckte und zum Verkauf ausbot" (im Jahre 1879). Wagner selbst bot 150 Mark, der Musikalienhändler aber verlangte 500 Mark [1]). Es kam zu einem Prozeß, da Wagner mit Hilfe der Gerichte sein ehemaliges Eigentum wiedererlangen wollte, und Wagner verlor — was angesichts der klaren Rechtslage nicht verwunderlich war — den Prozeß in zwei Instanzen, was ihn 600 Mark kostete! Aus Ärger über den verlorenen Prozeß verschmähte es Wagner, das Manuskript doch noch zurückzukaufen, aber auch der Würzburger Händler fand sonderbarerweise lange niemanden, der ihm die heute so gering erscheinende Summe zahlte. Jahrelang lag das Manuskript in Würzburg, wo es von seinem Besitzer streng gehütet wurde, sodaß sowohl Tappert, der es zuerst kurz beschrieb (Musikalisches Wochenblatt, 1887 No. 27f. „Die Hochzeit" und „Die Feen"), wie Sand berger, der es ein Jahr später einsehen durfte, auf ihr musikalisches Gedächtnis angewiesen waren, um einige wenige kurze Notenbeispiele geben zu können. Vorübergehend kam es dann in Sandbergers Besitz, der es später doch wohl in Würzburg gekauft haben mochte, dann gelangte es nochmals in den Autographenhandel und wurde von der englischen Wagnerenthusiastin Mrs. Burell gekauft, die ein Prachtwerk über Richard Wagners Jugendjahre schrieb, das erst 1905 nach dem Tode der Verfasserin als Privatdruck in nur 100 Exemplaren von deren Tochter herausgegeben wurde. Diese stellte dem Musikschriftsteller Dr. Batka eine Kopie des Textes der „Hochzeit" zur Verfügung, den dieser in der „Neuen Revue" (1907, erstes Novemberheft) publizierte. (Es haben sich dort einige Lesefehler eingeschlichen: so muß es z. B. stets Lora, nicht: Cora heißen; „Wo wir, ein hohes Fest zu begehen" statt: „Da wir"; „dies Fest, der Liebe nur geweiht" statt: „mir geweiht" usw.).

Batka gelang es dann, auch einige Seiten der Partitur in photographischer Reproduktion zu erhalten, die er in der genannten Zeitschrift im ersten Januarheft 1908 wiedergab, ohne indessen eine eingehende Analyse des Werkes zu schreiben. Eine solche wurde erst dem Verfasser

[1]) Glasenapp (I, S. 158) stellt die Sache anders dar und behauptet, man habe fünftausend Mark vom Meister verlangt. Das ist aber kaum glaubhaft. Auch Batka (a. a. O.) spricht nur von fünfhundert Mark. Koch (a. a. O. S. 384) berichtet, das Manuskript sei im Jahre 1892 für 150 Mk. nach München (an Sandberger?), 1897 für 2000 Mk. an Mrs. Burell verkauft worden.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der vorliegenden Studie möglich gemacht durch die ganz besondere Freundlichkeit von Ludwig Rosenthals Antiquariat in München, in dessen Besitz gegenwärtig die Partitur gelangt ist. Ihr Preis ist jetzt auf 20000 Mk. gestiegen, eine so ansehnliche Summe, daß wohl nur amerikanische Milliardäre bereit sein werden, das Stück zu erwerben. Indessen darf man wohl doch die Hoffnung noch nicht aufgeben, daß es gelingen werde, dies einzigartige Manuskript Deutschland zu erhalten, nachdem es aus englischem Besitz wieder in die Heimat zurückgekehrt ist. Die Skizze des Werkes soll sich noch in englischem Privatbesitz befinden. Nur Tappert hat sie bisher beschreiben können. Das Autograph der Skizze, 7 ½ Folioseiten stark, ist datiert: Leipzig, den 5. Dezember 1832. Der Name des Autors fehlt. Ausgeboten wurde das Manuskript der inzwischen völlig verschollenen Skizze im Anzeigenteil des „Musikalischen Wochenblatt“ 1887 No. 28 mit dem Zusatz: „Preisofferten nimmt Herr Bernhard Hermann, Leipzig, Thalstr. 2, entgegen.“

Die ausgeführte Partitur, von der wir hier einzig sprechen können, trägt auf ihrem äußeren Umschlag noch die Spuren des Rechtsstreites zwischen Wagner und dem Musikalienhändler. Vier bayerische Stempelmarken zu je 50 Pf. sind aufgeklebt und mit dem Stempel des Königlichen Rechtsanwalts Dr. Steidle entwertet. Darunter steht „Vereinseigentum“. Die erste von Richard Wagner beschriebene Seite trägt die Aufschrift:

Fragment einer unvollendeten
Oper: die Hochzeit
von
Richard Wagner.
Dem Würzburger Musikverein zum
Andenken verehrt.
Introduction: Chor,
und Septett.

Das Orchester besteht aus je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten (in C), Fagotten, vier Hörnern in C, zwei Trompeten in C, Pauken[1]) in C G und der üblichen Streicherbesetzung.

In dem Fragment treten folgende Personen auf: Hadmar, ein Herrscher, in dessen Burg die Handlung spielt; Ada, dessen Tochter; Arindal, der Bräutigam Adas; Lora, deren Freundin, Schwester oder Vertraute (ihr Verhältnis zu Ada geht nicht deutlich hervor, dagegen ist ihre Liebe zu dem Bräutigam Arindal angedeutet, ein Zug, der wahrscheinlich im weiteren Verlauf der Handlung bedeutsam hervorgetreten wäre). Weiter: Cadolt, der Sohn eines anderen, nur genannten Herrschers Morar[2]), der

[1]) Nicht auch „3 Posaunen“, wie Sandberger irrtümlich angab und ihm mehrfach nachgeschrieben wurde.

[2]) Nicht Morald, wie vielfach behauptet wird.
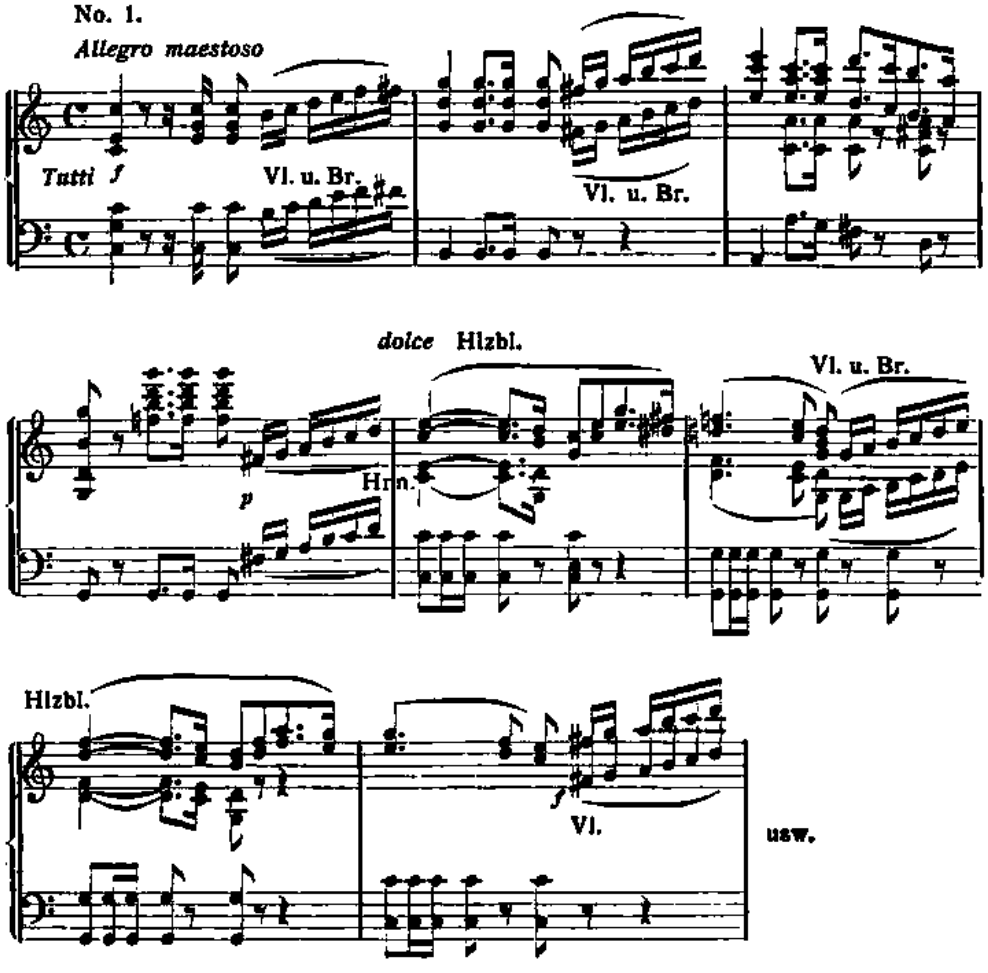
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bisher in langem Kampf mit Hadmar gestanden, nun aber als Friedensbote seinen Sohn zur Hochzeit entsandt hat, und zwei Begleiter Cadolts, Admund und Harald. Der von Wagner erwähnte wahnsinnig Liebende ist Cadolt, die Braut Ada, der Bräutigam Arindal.

Den Stimmgattungen nach verteilen sich die sieben Personen folgendermaßen: Ada und Lora sind Soprane, letztere Koloratursopran, Admund, Arindal und Harald Tenöre, Cadolt Bariton und Hadmar Baß. Interessant scheint mir besonders die Tatsache, daß die Rolle des tragischen Liebhabers als Baritonpartie gedacht ist, was auf einen deutlichen Zusammenhang mit der romantischen Oper hinweist und wahrscheinlich an den im Jahre 1828 erstmalig aufgeführten „Vampyr" Marschners anknüpft, der ja auch noch dem „Fliegenden Holländer" in mancher Beziehung als Vorbild diente.

Die Introduktion beginnt mit vollem Orchester sehr harmlos:
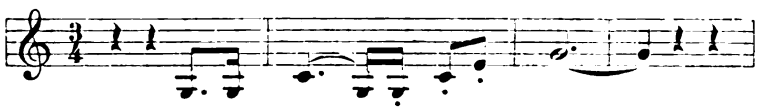
No. 1.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
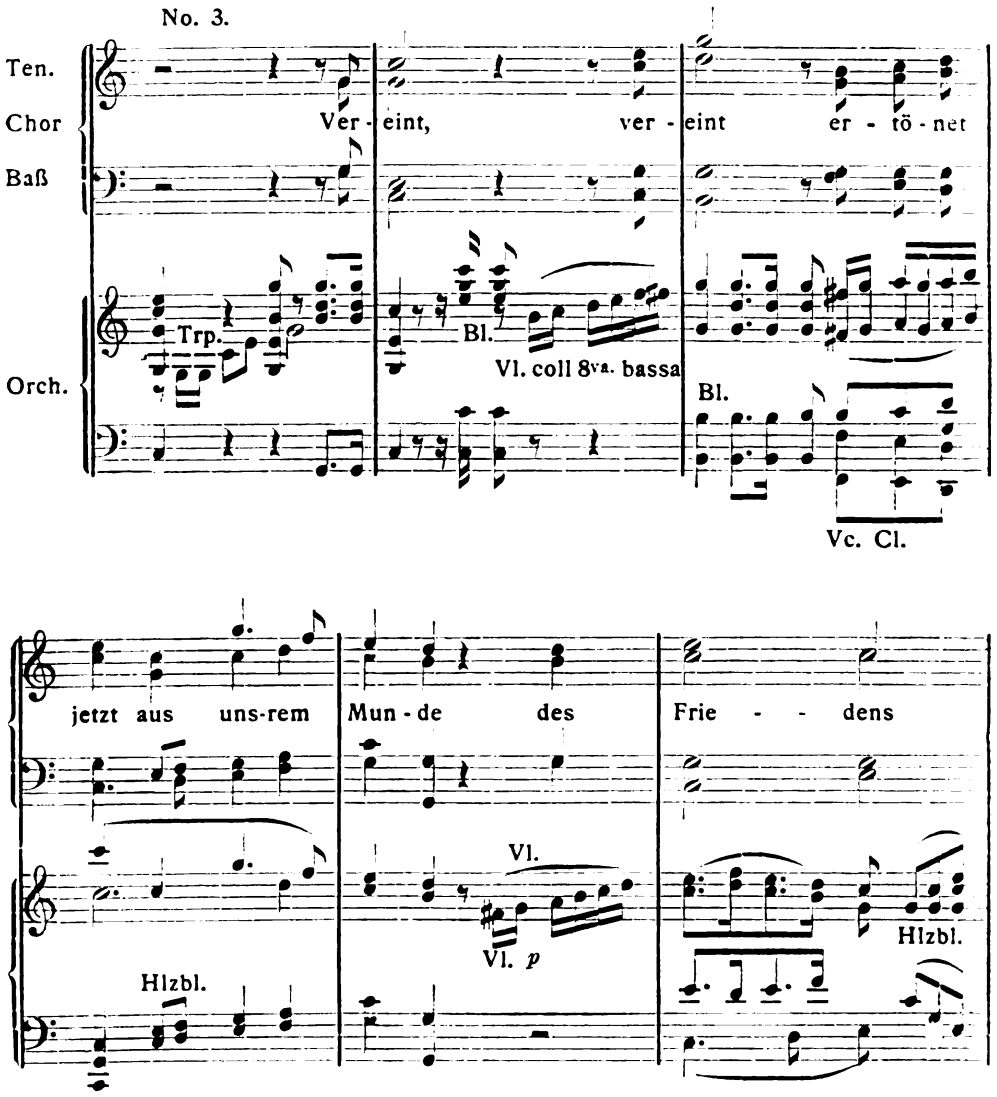
Tappert schon erinnerte an die Ähnlichkeit der Melodik mit dem bekannten Lied „Morgenrot“ („Bald wird die Trompete blasen“). Nach weiteren neun Takten, die nichts Besonderes bringen, setzt der Chor ein, nachdem zum dritten Male eine Trompetenfanfare erklang, die auffällig an das sogenannte Rheingoldmotiv:

No. 2.

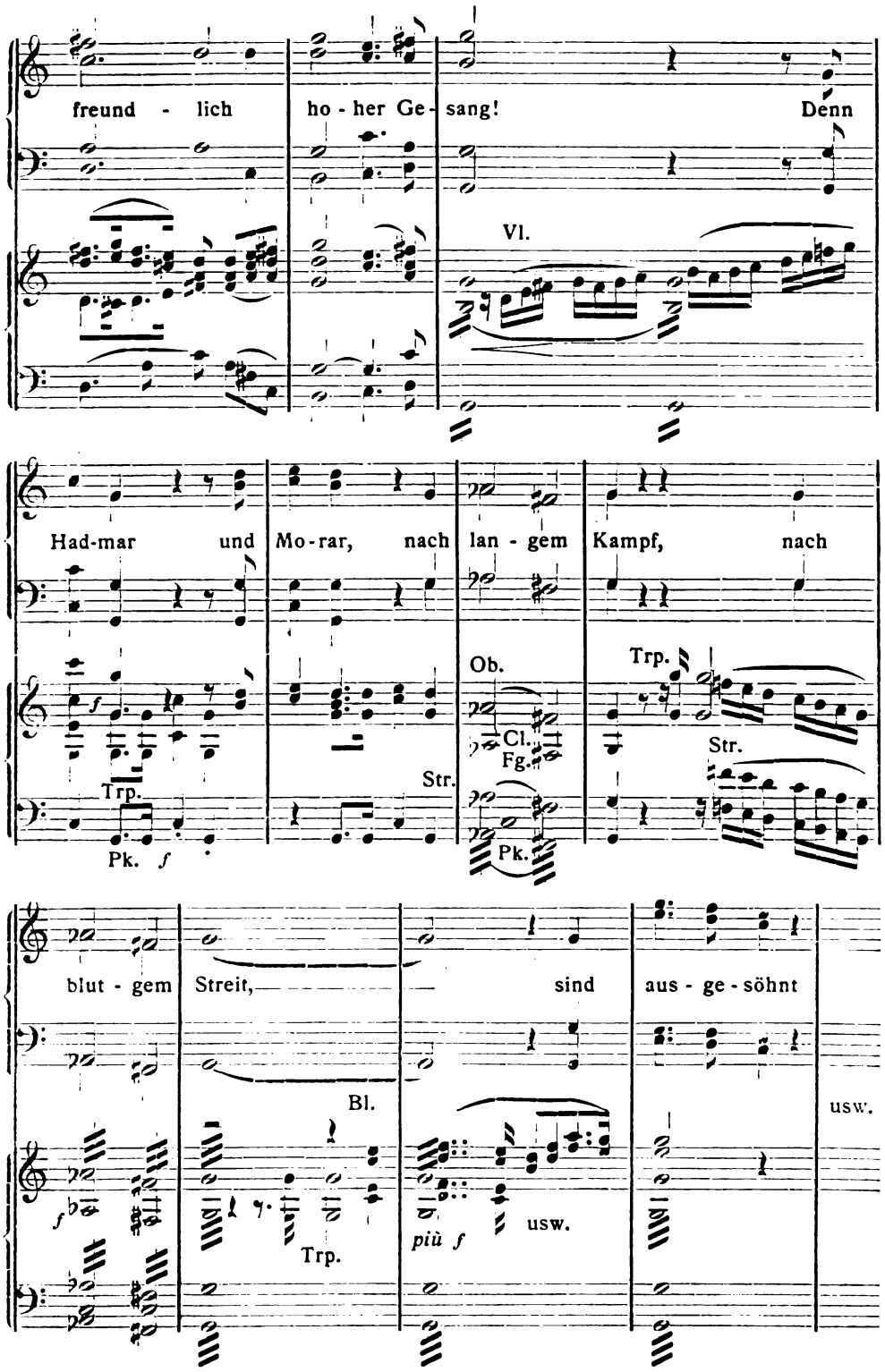


namentlich in der späteren Fassung gemahnt (vgl. auch Notenbeispiel No. 5):

No. 3.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
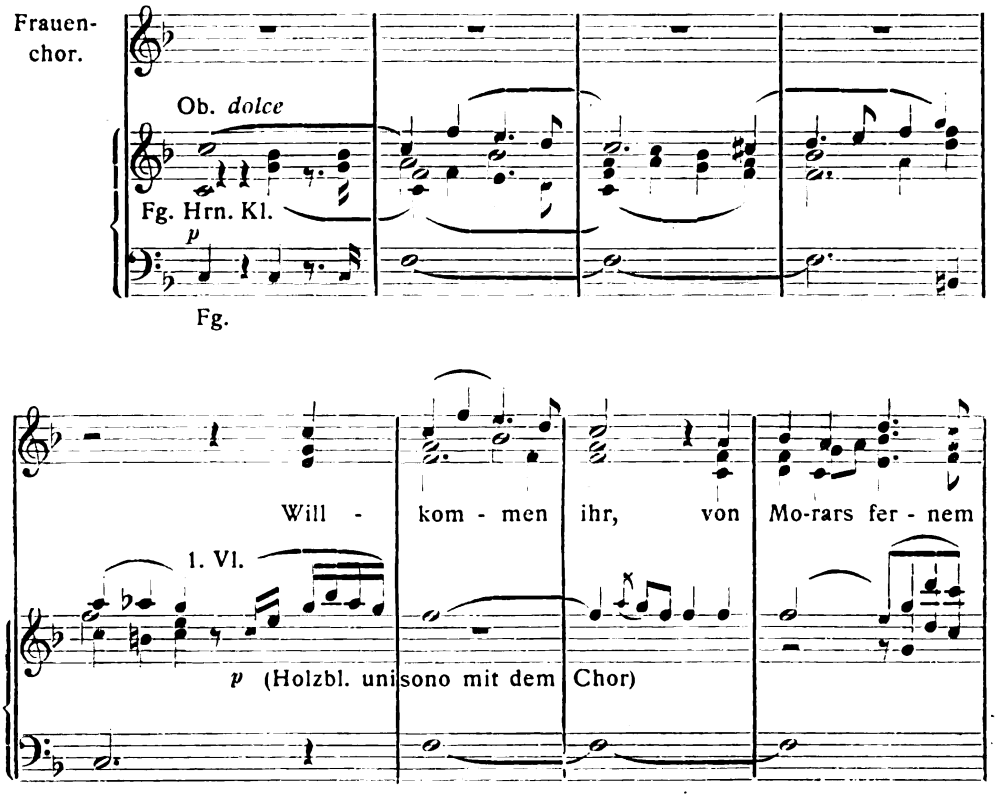


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

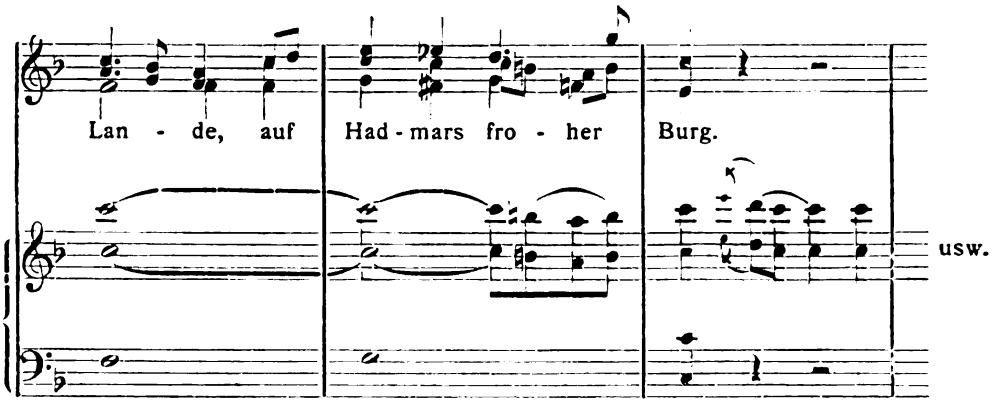
Gerade bei Wagner ist ein derartiges blitzartiges Aufleuchten von Tongedanken, die in reifen Werken bedeutsam wiederkehren, nichts Außergewöhnliches, wie fast alle Jugendpartituren des Meisters beweisen.

Es beginnt (Beispiel No. 3) ein vierstimmiger Männerchor in echt deutscher Liedertafelweise seine Begrüßung. Aber es dauert nicht lange, da zeigt sich schon die „Klaue des Löwen“. Man betrachte die ganz ausgezeichnete Charakteristik der Stelle „Denn Hadmar und Morar, nach langem Kampf, nach blutgem Streit, sind ausgesöhnt“: die kriegerischen Akzente bei den Namensnennungen, die ganz erstaunlich feine Charakterisierung des langen, blutigen Kampfes durch die wiederholte verminderte Terz und die instrumentale Farbenmischung, dann den Gegensatz zwischen den kampffrohen Trompeten und den zarten Bläsern bei den Worten „sind ausgesöhnt“. Weitere neun Takte: „vereint zu dieser Stunde, wo wir, ein hohes Fest zu begehn, die Hände froh uns reichen“. Nun setzt in der Unterdominante der Haupttonart C-dur (F-dur) mit schöner Kontrastwirkung der dreistimmige Frauenchor ein, der musikalisch zweifellos origineller als der Männerchor ist:

No. 4.
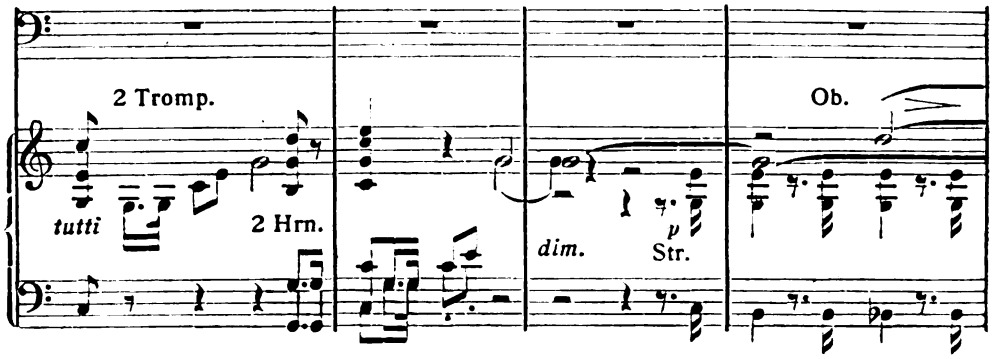


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



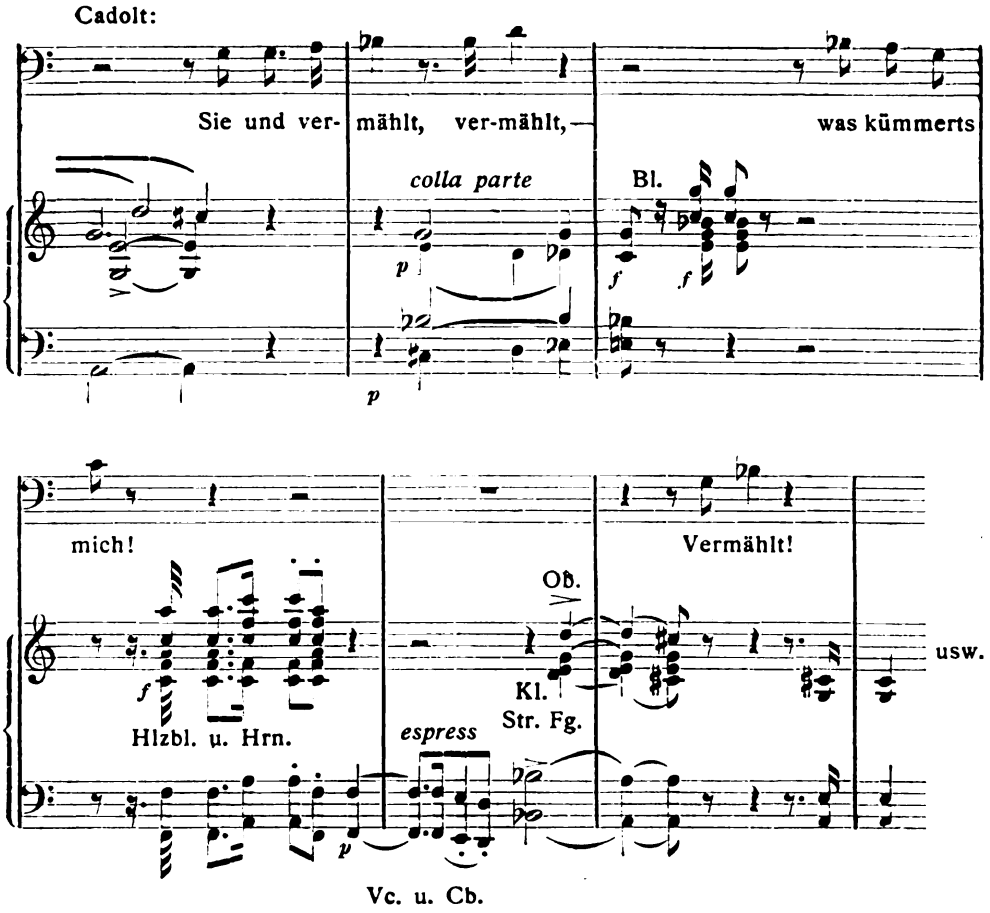
In dieser Art spinnt sich der Frauenchor fort: „Wo Frieden sich mit hoher Freude einet, beim heitren Hochzeitsfest. Schon ist mit Arindal vermählet die schöne Ada, Hadmars Kind, die Zierde aller Fraun!“ (17 Takte). Nun vereinigen sich in C-dur Frauen- und Männerchor zu einem das erste Chorthema „Vereint“ aufnehmenden siebenstimmigen Ensemble, das vom gesamten Orchester rauschend unterstützt wird (14 Takte, von Batka a. a. O. faksimiliert). Den Abschluß bildet die bereits erwähnte Fanfare der Trompete, die dann in den Hörnern dem „Rheingold“-Motiv fast gleich wird. Das gehaltene G des Horns leitet über zu einem Rezitativ Cadolts, dessen Liebesleid die Solo-Oboe mit ihrem schmachtenden Vorhalt hübsch charakterisiert. Dieses Oboenmotiv bildet jedoch nur die Fortsetzung einer düsteren Baßfigur, die wenige Takte später auftritt und dann mehrmals zur Charakterisierung von Cadolts Stimmung verwendet wird. Auch hier wird man an die Melodik des „Ring“ erinnert:

No. 5.

Cadolt (kommt vor sich hinbrütend, ihm folgt Admund)
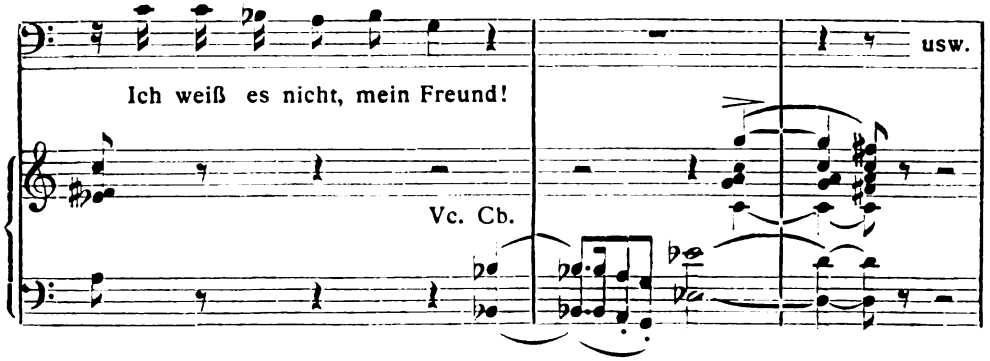


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Admund tritt zu Cadolt: „Du bist nicht froh, o Herr!“ Cadolt: „Warum kam ich hierher, um alles dies zu sehen!“ Admund: „Weich mir nicht aus! Vertrau mir, was dich quält!“ (7 Takte). Cadolt antwortet trotzdem ausweichend:
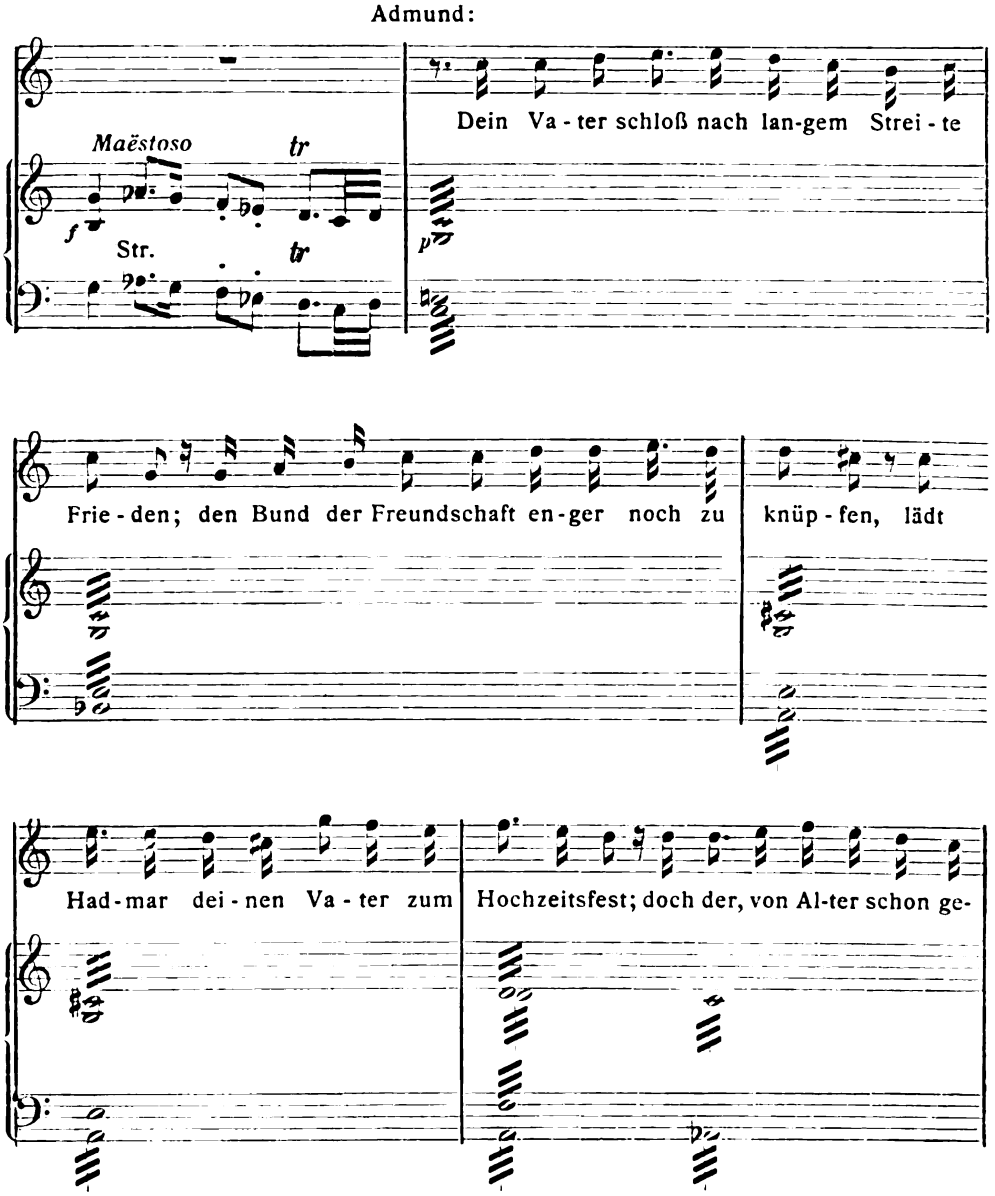
No. 6.
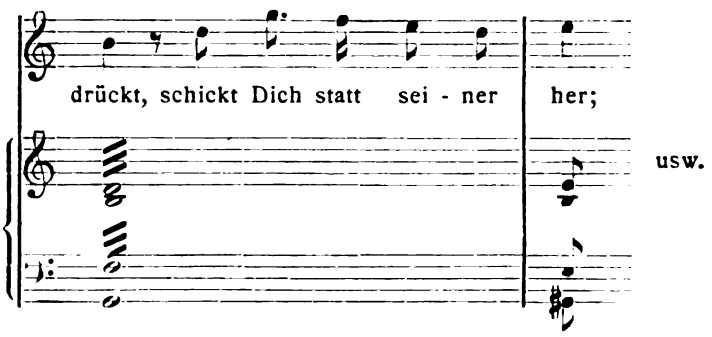


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wieder erscheint die düstere Baßfigur mit dem schmachtenden Oboenmotiv. Hastig fragt Admund: „Du trauest Hadmar nicht?“ Doch Cadolt erwidert unbefangen: „Warum doch, Freund?“ (3 Takte). Nun beginnt Admund, uns in die Vorgeschichte des Dramas einzuweihen mit einer Rezitativerzählung, die ganz erstaunlich an Telramunds Erzählung im ersten Akt des „Lohengrin“ erinnert:

No. 7.
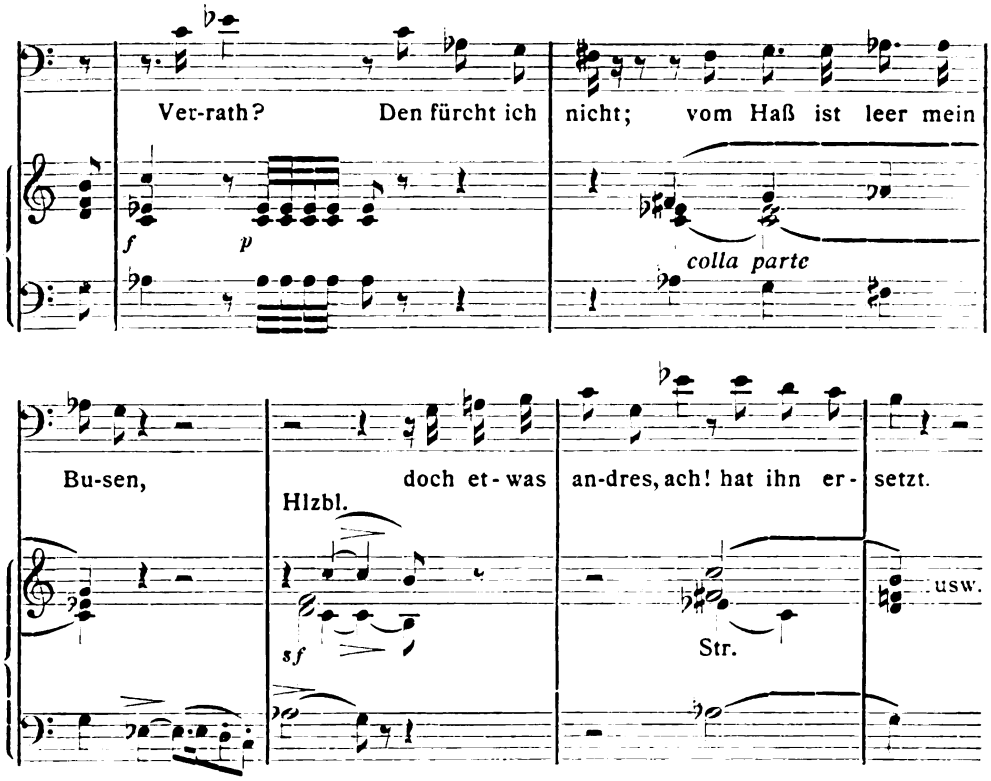


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



„Und dir droht der Verrat, der deinem Vater bereitet ist,“ schließt Admund. Cadolts Antwort bringt wieder das Baßthema mit dem Oboenmotiv, die erste leitmotivähnliche Bildung bei Wagner:

No. 8.
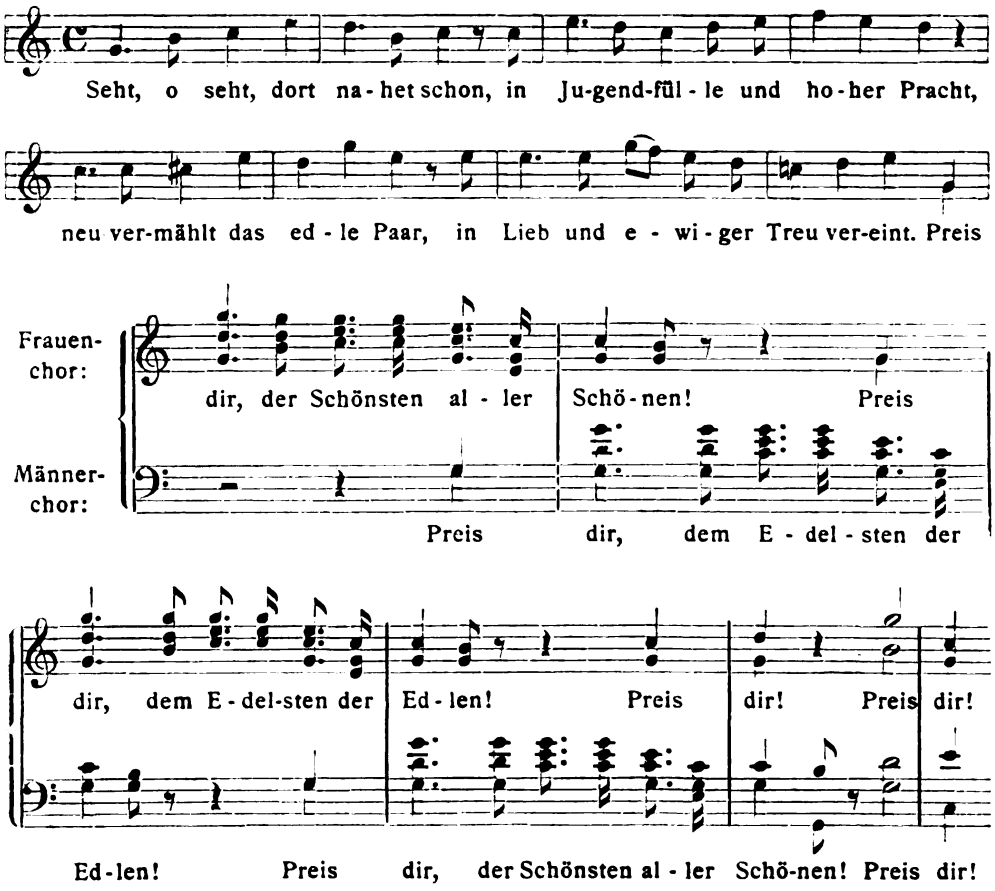
Cadolt:



Hadmar, der Herrscher, tritt mit dem neuvermählten Paare, sowie dem Gefolge, unter dem sich auch Lora und Harald befinden, in festlichem Zuge auf (Allegro maëstoso). Der Chor, vom Orchester begleitet, (zunächst vierstimmig, gemischt) begrüßt sie (es genüge hier im Anfang die Melodie):

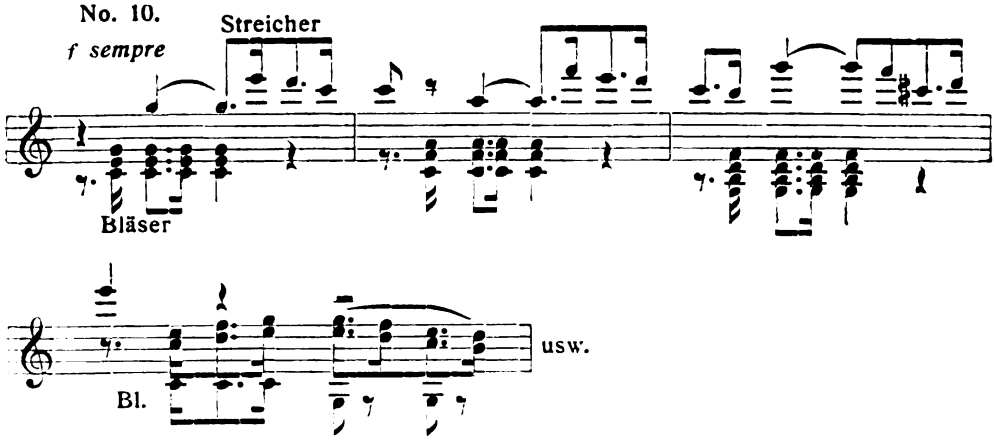
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No. 9.



Es folgt ein marschartiges Nachspiel, in das sich eine Reminiszenz an die Neunte Symphonie einschlich (im letzten Takt des folgenden Beispiels):
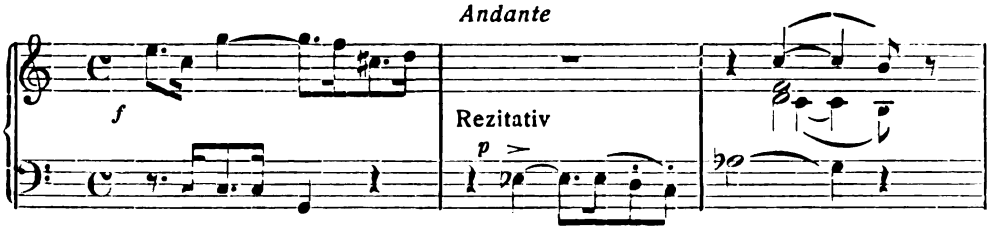
No. 10.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
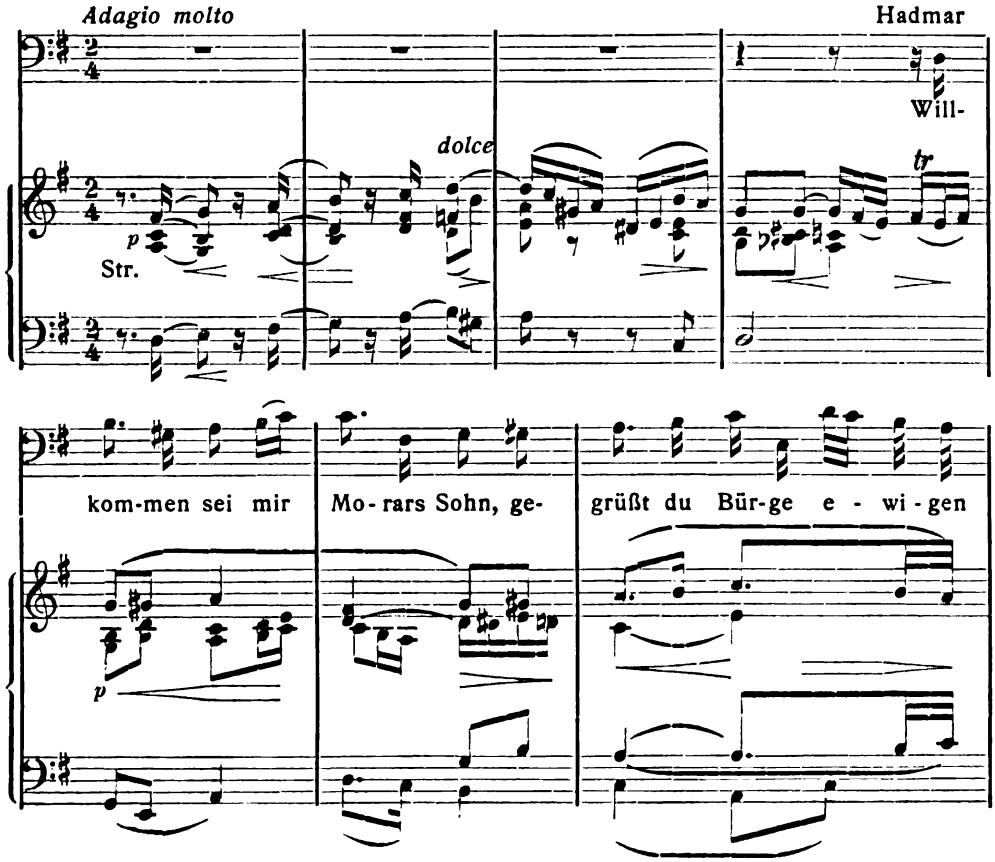
Nach weiteren fünf Takten bricht der Orchesterjubel plötzlich ab, und wiederum erscheint das düstere Baßmotiv:

No. 11.
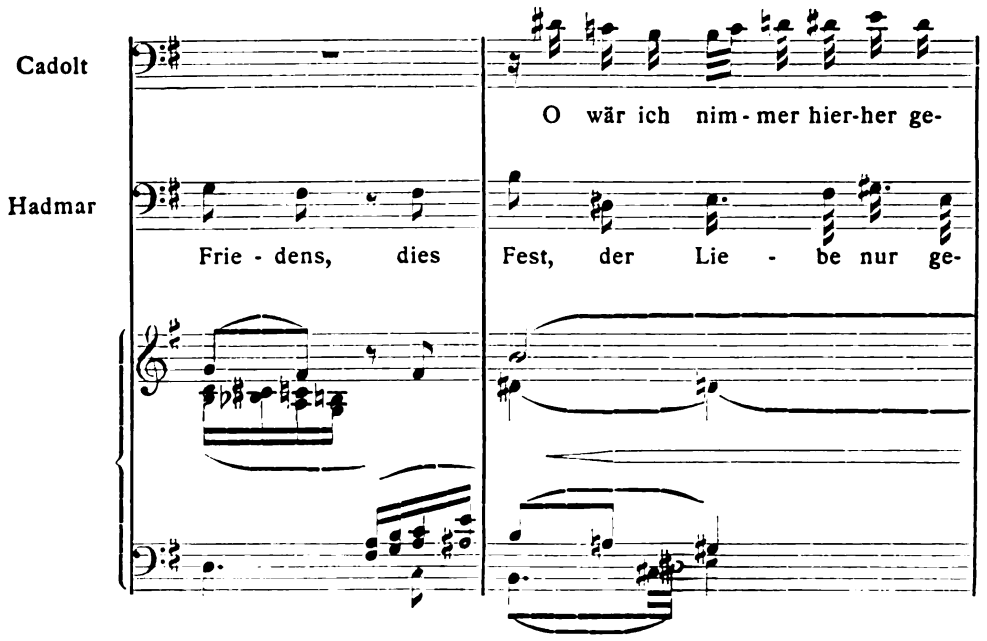


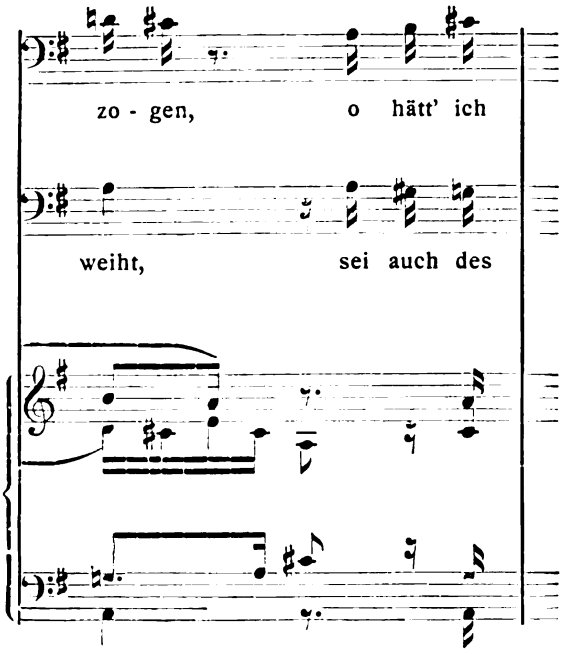
Ada erblickt in diesem Augenblick Cadolt, dessen Auge sich in unheimlichem Verlangen an ihre Gestalt geheftet hatte, und fragt ähnlich wie Senta: „Mein Gatte, sprich! wer ist der fremde Mann?“ Arindal antwortet: „Cadolt ist's, Morars Sohn, vor kurzem noch mein Feind, doch jetzt für Ewigkeit mein Freund“ (4 Takte). Nunmehr beginnt das klangvolle und hübsch gesetzte Septett, das bis zum Eintritt der siebenten Stimme wiedergegeben sei:

No. 12. Septetto
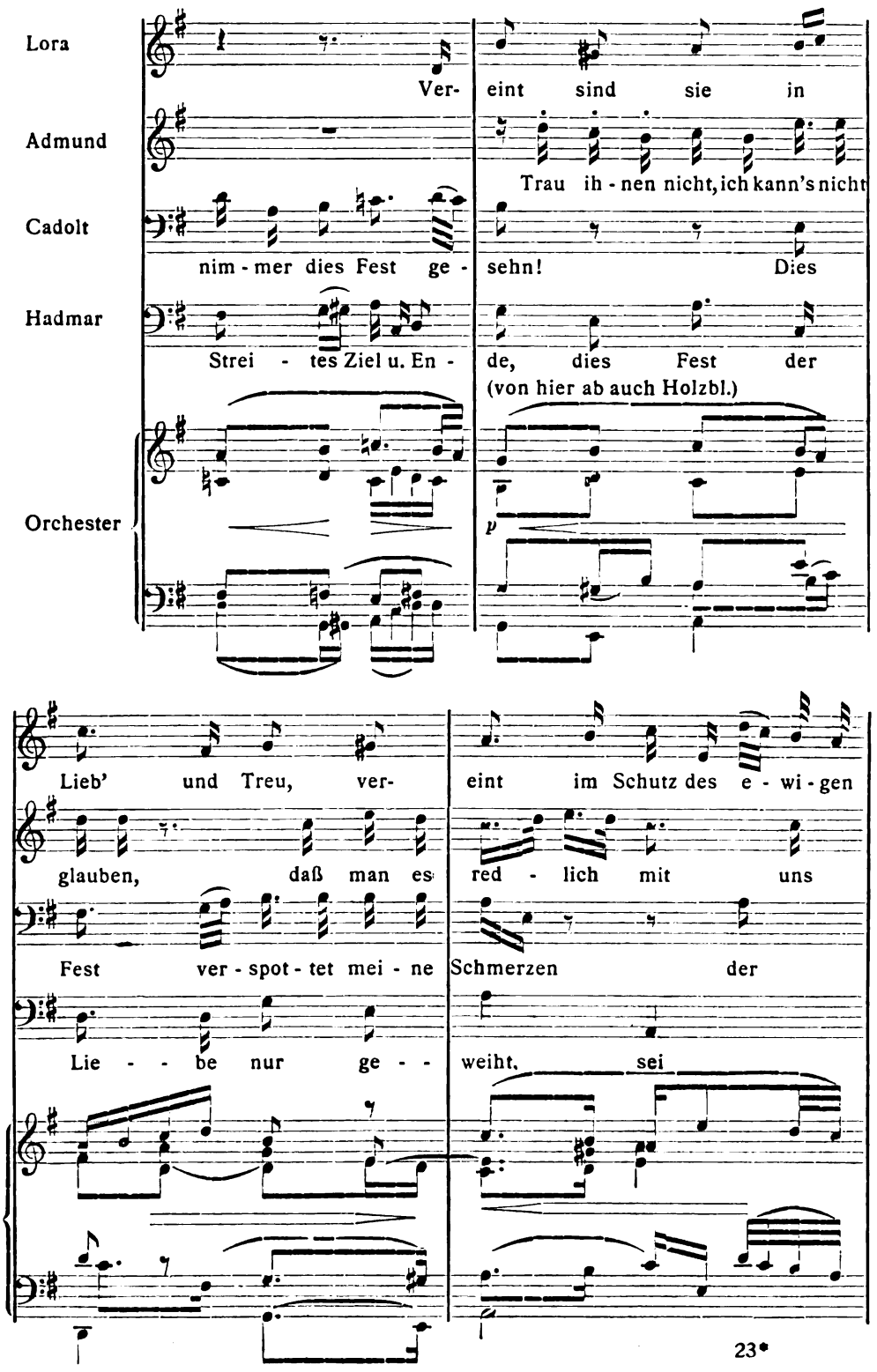


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
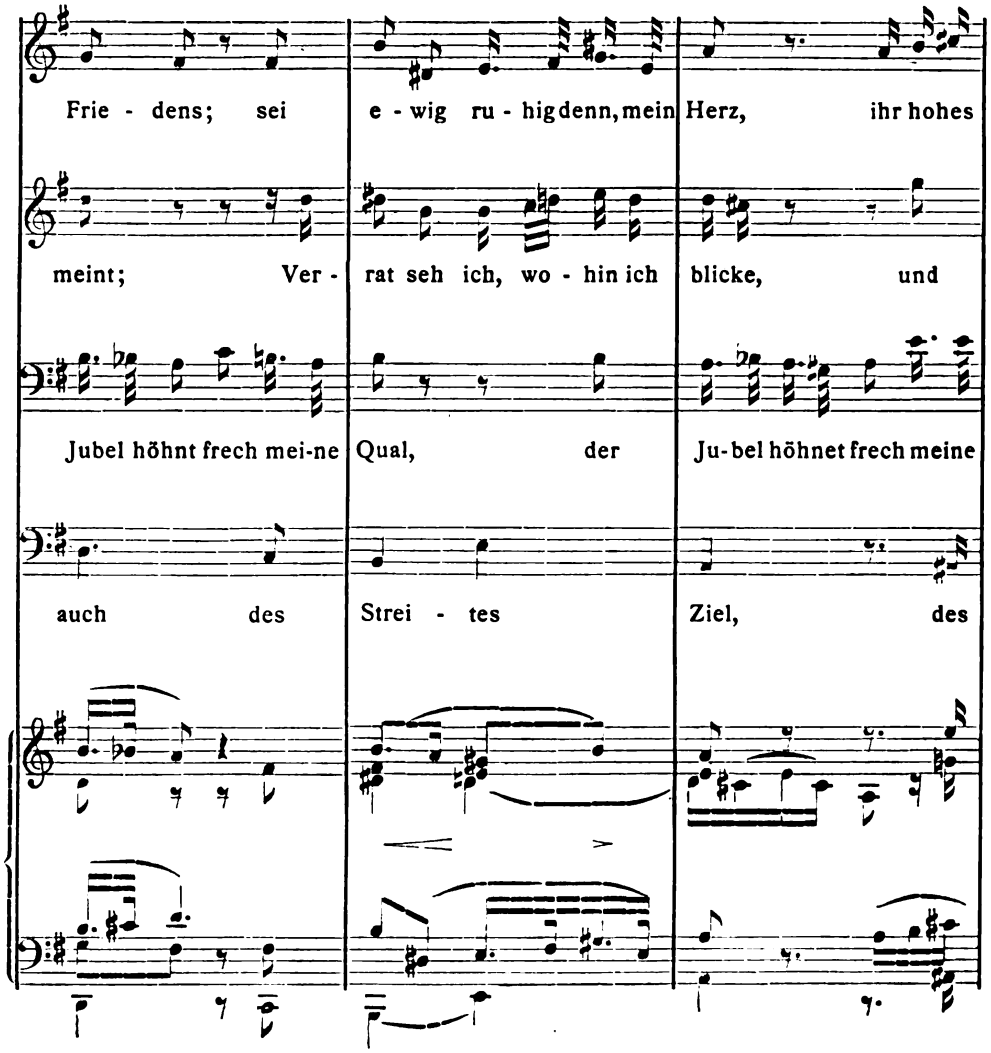




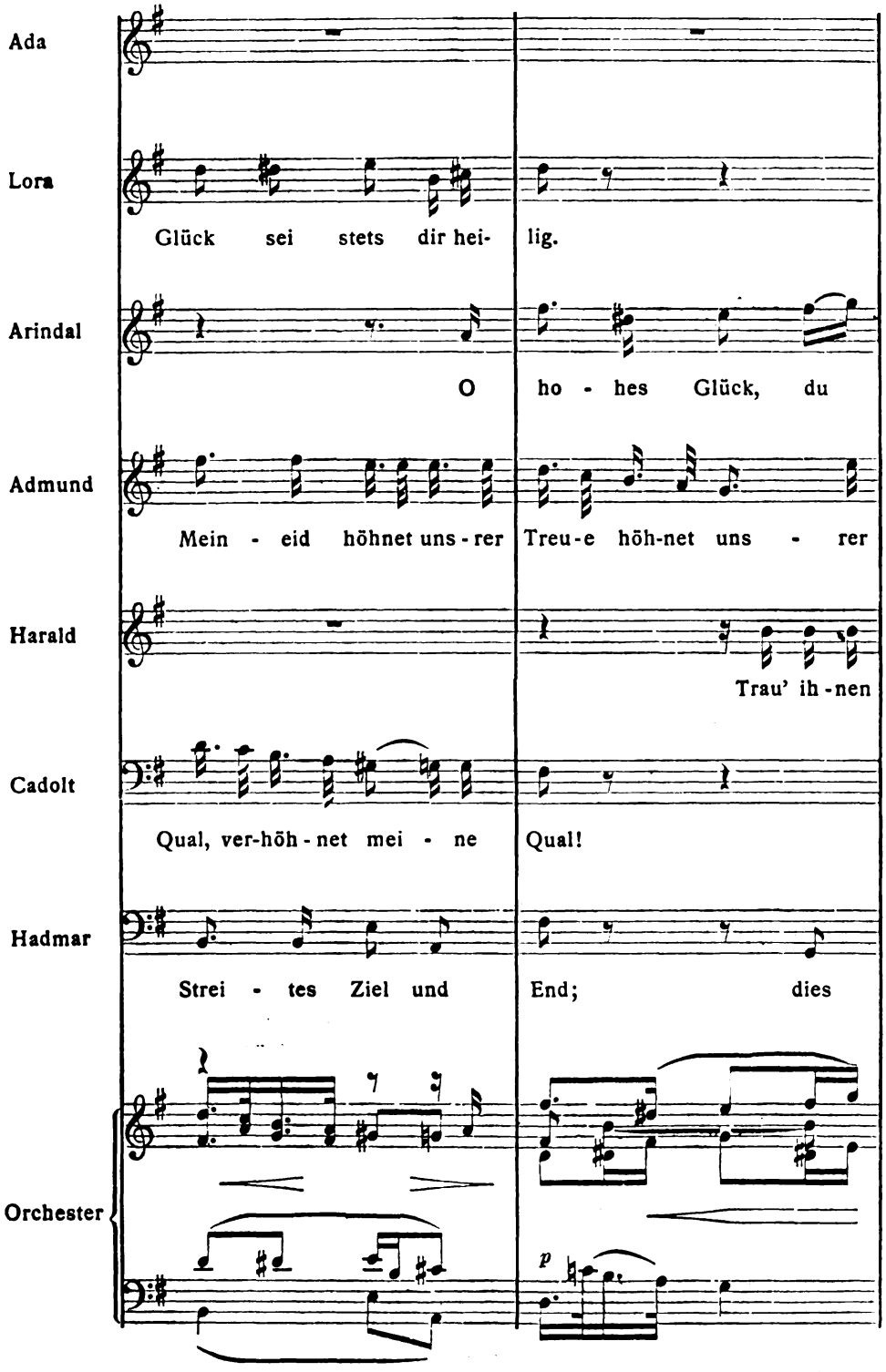
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
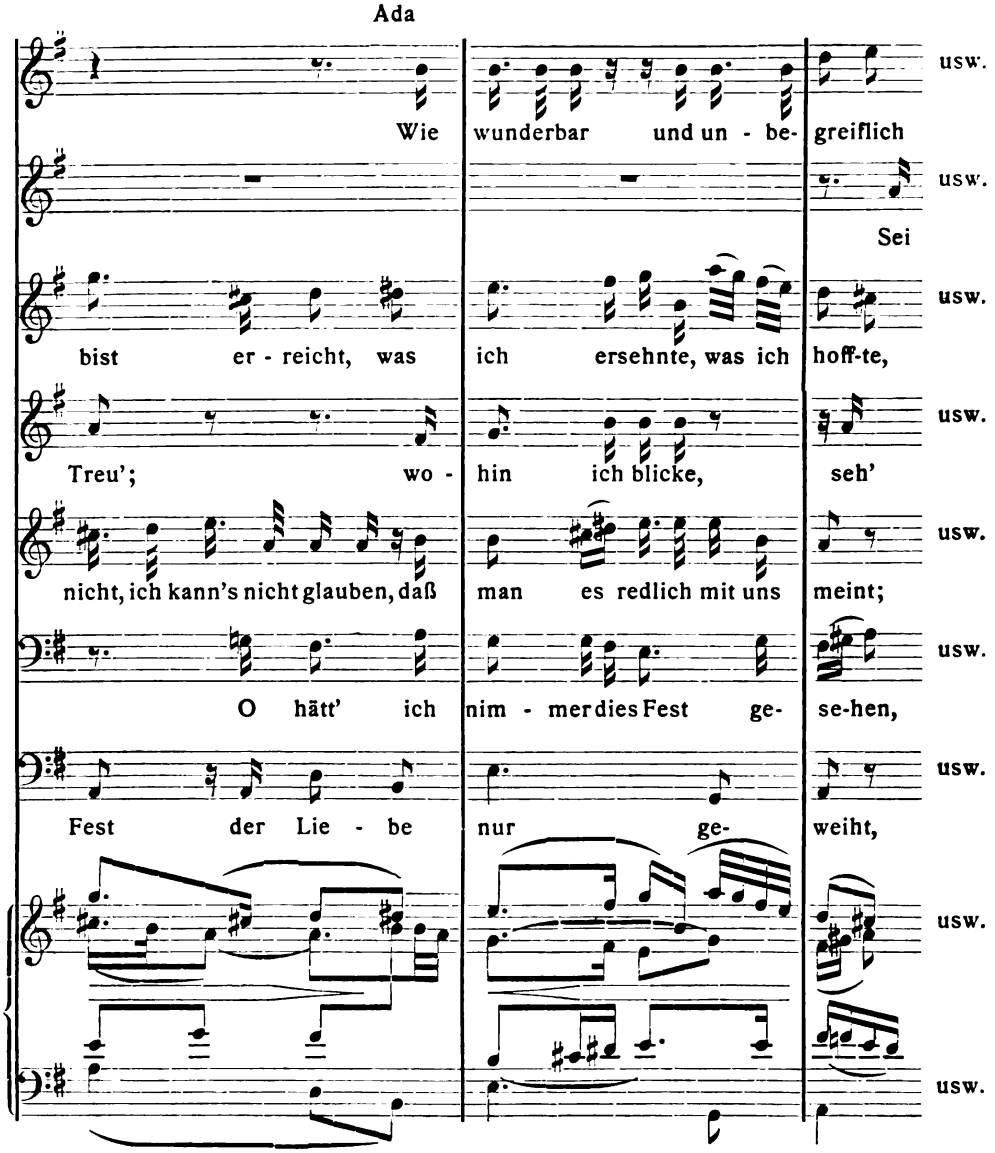


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Adas Worte (sie erinnern etwas an den „Holländer") lauten vollständig:

Wie wunderbar und unbegreiflich
Erscheint mir seine Gegenwart;
Wie ahnungsvoll und, o, wie ängstlich
Erfaßt sein Wesen mich, sein Blick!

Es folgen noch neun Takte, dann setzt der vierstimmige gemischte Chor wieder mit der Melodie „Vereint" ein. Ein Nachspiel des Orchesters (Thema des Beispiels No. 10) beschließt das Fragment (vom Schluß des Septetts an 27 Takte).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Formell ist die rondoartige zweimalige Wiederkehr des C-dur Themas „Vereint" bemerkenswert; vor und nach seiner Wiederholung sind Rezitative eingefügt, während ihm zwei Seitensätze in den beiden Dominanten nachfolgen.

Hat der junge Wagner somit formell sich noch durchaus in den alten Bahnen bewegt, so durften wir doch schon so manche Einzelheit als glücklichen, Neues verheißenden Zug rühmen. Immerhin bedeutet es nichts Geringes für einen Zwanzigjährigen, die Exposition eines Dramas mit solcher Schärfe der Charakteristik in wenigen Zügen bereits zu entwickeln, ohne die althergebrachte Opernform zu verlassen. Für die ursprüngliche dramatische Begabung Wagners legt somit dies Fragment ein ganz besonderes Zeugnis ab. Interessant ist hier vor allem, daß mit den dramatisch bedeutsamen Momenten sich auch musikalisch eigenartigere Gedanken einstellen, während die Melodik der mehr lyrischen Stellen durchaus konventionell ist. Rein musikalisch ist so manches noch wenig geschickt, wenn auch im allgemeinen eine gewisse Gewandtheit im Gebrauch der instrumentalen und vokalen Mittel auffällt. Ob die Abweichungen zwischen der von Tappert beschriebenen Skizze und der vorliegenden ausgeführten Partitur nicht wenigstens teilweise auf Weinligs Rat zurückzuführen sind, bleibt ungewiß, doch dürfen wir wohl annehmen, daß der junge Komponist dem Lehrer seine Skizze mitteilte, ehe er zur Ausarbeitung schritt, und daß die im ganzen glatte Technik dieser Erstlingsarbeit vielleicht doch auch den Korrekturen des erfahreneren Musikers mit zu verdanken ist. Freilich konnte Weinlig einem Wagner nur technisch behilflich sein; die Charakterisierungskunst, die sich insbesondere in den Rezitativen bereits verrät, die Zeichnung divergierender Gefühle und Charaktere im Septett, das alles ist wohl dem genialen Schüler ureigen gewesen. Hier lagen Keime, die sich dann später aufs herrlichste entfalten sollten.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE INSTRUMENTATION DER MATTHÄUSPASSION VON JOHANN SEBASTIAN BACH

(KRITISCHE PLAUDEREI ÜBER DEN STAND DER EVANGELISCHEN KIRCHENMUSIK VON 1932)

von Wilhelm Werker-Königstein a. E.

Am Gebetsstübchen des Senators Meyer hatte er wieder am längsten rütteln und klopfen müssen, der brave, biedere Küster Kuchenbäcker; nun konnte er endlich, anderthalb Stunden nach beendigtem Abendgottesdienst, die Türen schließen. Oh, ob des Kirchenschlafes der hohen Herrschaften! Aber daran war bloß der alte, hochnasige Organist schuld! „Warum spielt der den Ausgang, bedenken Sie, Herr Generalsuperintendent, den Ausgang immer pianissimo, ja boshaft pianissimo vom Kanzelvers an und nach beendigter Predigt —!“ Jetzt nach fast zwei Stunden spielte der alte Narr noch immer! Es mag ihn ja doch keiner hören! Nannten nicht unsere Altvorderen den Dudelkasten, der da oben zwischen Kirchenschiff und hohem Chor balanciert, wie ein von barocker Laune angeklebtes Schwalbennest, des Teufels Pfeifenstock? Ja, und denkt nicht mancher Biedermann noch geradeso über Musikanten, wie der alte Horaz und die frommen Christen alter Zeit? Das spätgotische Chorgebäude der altehrwürdigen Luitgerikirche war in Abendgold getaucht. Durch das steinerne Blätterwerk des getürmten Sakramentshäuschens huschten, wie lebend, Hunderte kleiner Feldmäuschen. Oder wurden die, wie der ineinandergeschobene Raum von wenigstens fünfzig ineinandergekastelten Räumen mit ihrem grotesk-stilisierten Eichengehölz voll kichernder, sonnengoldtrunkener Apostel, Evangelisten, grinsender Tiere nur in einem lachenden, dämmernden Gotikdelirium spintisiert? Und in dieses blinzelnde Traumland von Rot, Gold, Braun, Grün und verkürzten Linien-

---

Der Aufsatz Wilhelm Werkers ist im Februarheft 1910 der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ (Verlag: Vandenhoek & Ruprecht in Göttingen) erschienen. Bei der Bedeutung, die dieser anregenden kritischen Plauderei mit ihren gesunden Gedanken zweifellos innewohnt, kommen wir der Bitte des Göttinger Verlages, sie einem größeren Leserkreise zur Kenntnis zu bringen, gern nach.

Anmerkung der Redaktion

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ausschnitten und Linienfiligranen ließ der Alte heute wieder einmal, wie einen Dürerschen Tuchzipfel, die „Toccata et Fuga" vom Urvater hineinflattern. Ganz leise und neckend hallten da aus dem Chorraum — wie vermauert — ein säuerliches Quintatön mit einem tiefen, geheimnisvollen Gedackt und einer Vox coelestis, die sicher einem näselnden, himmlischen Leutnant zugehört hat, ehe sie Meister Jehmlich in die Orgel zu St. Luitgeri hineingebannt mit seinem Meisterzauber.

Jetzt huscht die Antwort geisterhaft-weltisch aus dem Schiff — — weit, weit her — nur mit ganz zarten, hohen Spitzflöten und so weichen Mixturen, daß man glauben möchte, silberne Sommerfäden durchzögen die Märchenwelt.

Wie ein Pointellist Franzscher, kecker Art, tupfte nun im tief in den Raum herabhängenden Rückpositiv der Alte kurze Staccati von einem weichen Gemshorn, des Klanges verschleierte Schönheit im orthodox-lutherischen Raum, inmitten der Bachschen Welt, an Lorenzo Lotti's Maria, jene himmlisch-weibliche aus Dresden mit Orange und Graublau, gemahnt. In diesem Gewimmel von Seligkeit, Schalkheit und Lust regen sich nun die Lichter der Abendsonne. Ob gar die Tonwellen sich mit Atherschwingungen kreuzen, wer weiß, was die heilige Cäcilie in Kumpanei mit der Mutter Sonne alles vermag; denn durch die weißgetünchten Wände ringen sich Bilder hindurch, die einst noch verbohrtere Altvordern mit Malermeisters Schöninghs Pinsel überstreichen ließen und mit dicken Kalkschichten verdeckten.

Ach Gott ja — die Bilderstürmer! Solche Esel leben immer noch! Oh, immer!

Mit den neuerwachten tanzenden Bibelgestalten auf der weißen Wand und dem „Fagotto acht Fuß" im Pedal taucht nun komisch und possierlich Herr Andreas Gottlieb Bienengräber, Ratskanzlist aus Leipzig, auf; der dreiste Perückenmann schnupft Tabak und zupft unseren alten Meister am Rockschoß: „Auf eines hochweisen Rats Verordnung habe zu hinterbringen, daß die auf bevorstehenden Karfreitag zu haltende Musik bis auf darzu erhaltene ‚ordentliche' Erlaubnis unterbleiben solle." „Habschü!" — Gerade wie Hugo Wolfs Algazil niest er. — „Herrgott, Bienengräber, lebst du noch immer? Störst du noch immer mit deiner bornierten Vorgesetztenzunft des Meisters Kreise? Du gehörst doch nach 1739 hin, he?!" „Hoho! Wir sind ewig — ewig! Der hochweise Rat, der wohllöbliche Kirchenvorstand von Sankt Marien, der Superintendent Franke, der den großen Friedrich sogar protegiert hat, aber den Lump, den Friedemann, ordentlich ‚vermahnt', der Pastor Brömme mit seinem Bratschenbogen und den Schlüsseln zum Notenschrank, ja, gar der hochgeborene Stiefel des fürstlichen Hofmeisters des Grafen Arco und alle Antihugowolfianer — —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wir alle sind ewig!“ — — Huh — — die tanzten nun wild mitsamt um den Alten, den berühmten historischen Bilderstürmerringelringelrosenkranz — — das ist aber kein Davidsbündlerlied — — und der großmögende Fürstbischof Hieronymus aus Salzburg ward eine große Spinne und wollte den alten Orgelspieler fressen — wie auf einem Liebermannschen Bilde, ein grauenhaft Segnender, so sah er aus — — — — aber aus der höchsten Höhe des Echowerkes entrang sich eine liebliche Flautotraverso und sang Friedemanns Adagio —, der Flöte des großen Königs mußte aller Spuk weichen, und wie dann im Finale lachend zum blitzenden, zarten Mixturen-Diskant das J-A, J-A dröhnte, da wurde der Alte warm, und weinend selig schloß er. — — —

Au! — Da fiel ihm die durch künstliche Wärme zu Eis erstarrte „Musikalische Gottesdienstordnung“ vom Professor Doktor Bommeldus auf die Finger — und auf die Orgeltasten — — und erschreckt schrie die Orgel kakophonisch auf!

Ja, ja, das nennen die Leute, die sich einbilden, an der Kulturlast der Jahrtausende zu schleppen, das nennen die Leute vom zwanzigsten Jahrhundert Hebung des Gottesdienstes, das nennen sie Liturgie!

Wer? Die Musikanten? Nein, die nicht; aber diese armen Kerle müssen „es“ spielen — — müssen, müssen! — Alle Pastoren haben beim Doktor, Professor und Universitätsmusikdirektor Bommeldus „singen“ und „rezitieren“ gelernt. Der Vorwurf trifft nicht die Geistlichen, sondern Bommeldus!

Unsere Oratorien-, Konzert- und Opernsänger haben auch singen und rezitieren gelernt, zwar nicht beim großen und tiefgelahrten Bommeldus, sondern bei weit niederern Menschen, bei Musikern, die oft wenig oder gar nichts von der großen registrierenden und katalogisierenden Wissenschaft kennen, sondern nur „praktische“ Musikanten sind: Genies lieben und Stümper hassen. Aber diese niedere Art von Sängern singt ganz anders; dieses Klingen hat mit dem Altargesang der Geistlichen gar keine Ähnlichkeit — auch dann nicht, wenn jene „Musiksänger“ zur Hebung des Gottesdienstes „ehrenhalber ohne Honorar“ einmal alle Weltlichkeit ausschalten. Unter den niederen Sängern gibt es keinen, der etwa gar Sekunden nicht von Terzen unterscheiden könnte; unter den anderen aber sind solche Unsicheren sehr zu Hause; aber, als ich vor kurzem einmal zum Abendmahl Vater Sebastians dreiteiligen Wundergesang „O Lamm Gottes unschuldig“ spielte und selig war, weil er gelungen war, da sagte mir so einer, der zur Hebung des Gottesdienstes aus Bommeldusens „Musikalischer Gottesdienstordnung“ singt: „Aber bitte, Herr Organist, beim Abendmahl nicht so düdeldüdeldüdelüüühhh — — —“ und dabei bewegten sich zwei weichgepolsterte Fingerchen so schnell es gehen mochte in der Luft.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ja, wir Deutschen sind ein Kulturvolk; denn unsere geistigsten Kreise bedürfen weder eines Bach noch eines Beethoven, so stark sind sie und so tiefgegründet in sich allein! Das nenne ich bewußte Größe!

Die „musikalische Gottesdienstordnung"! Diese unausgesponnenen, inhalts- und stimmungslosen Tonsätzchen, sind die etwas anderes als Gestammel? Warum läßt man Vater Bach nicht reden in seinen tief und symbolisch empfundenen Kantaten und Choralphantasieen, warum muß gerade ausgerechnet immer und überall so ein Professor Doktor Bommeldus stammeln?! Die Worte der Bibel werden durch dieses unwürdige Gestammel entweiht. Es gibt doch auch Leute, die diese Art Kunst fliehen, weil sie sie als unkultiviert und brutal erleiden müssen. Dieses musik- und poesielose Getön soll nun das Volk lieben, und das soll den Gottesdienst, den lutherischen Gottesdienst, den Gottesdienst eines Volkes von Priestern, heben! Heben? Das geht nicht, auch bei meisterlicher Ausführung nicht! Es hat einmal ein hochgeachteter Pastor öffentlich gesagt: „Der musikalische Teil der Gottesdienstordnung soll keine ‚Oper' sein." Damit meinte der Mann wohl so etwas Ähnliches wie „künstlerische Offenbarung". Aber „es" ist ja nicht einmal „mittelmäßige" Musikmache, es ist nur Gestammel. Als man die poesielosen Programmmusiker mit mangelhaftem Können energisch abwimmeln mußte, da spielte man zu ihrer Belehrung Berliozsche und Lisztsche Werke. Liszts Faustsymphonie ist, auch abgesehen vom Programm, ein formalistisches Klangmeisterwerk voll Poesie und Schönheit. Wenn unsere Zeit keine Musik zur Gottesdienstordnung finden kann, nun so greife man doch zur alten Ordnung von 1729 und zu Bach. Eine lebensfähige Musik zur Gottesdienstordnung kann natürlich nur ein lebenswahrer Künstler schreiben, einer der eignen Stil hat. In Deutschland in unserer Zeit Mahler oder Strauß. Vielleicht existieren noch tausend andere, ich kenne sie leider nur noch nicht alle. Hätte man sich vor wenigen Jahren noch an Anton Bruckner und Hugo Wolf gewandt, die hätten es auch gekonnt, der erste als Organist, der zweite als Kantor — — und im idealen Sinne haben sie es ja auch getan. Bach, der subjektivste Musikant seiner Zeit, schrieb für die Gottesdienstordnung seiner Zeit als liturgische Andachten, d. h. Gottesdienste im reinsten äußeren Formsinne, seine Mysterien und Kantaten. In unseren Hauptgottesdiensten und somit in fast allen Kirchen ist Bach auf Befehl Ihrer Unfehlbarkeit, der Bommeldusischen Musik zur Gottesdienstordnung vom Jahre 1932, gestorben. Auch unser gebildetes Volk steht auf so tiefer Stufe in ästhetischen Dingen, das weiß nichts davon.

Den Auftraggebern kann man in solchen Dingen wohl nicht die Schuld beimessen, wohl aber den Künstlern, die gehorsamst für (kaum) Hausknechtslohn diese Dinge ohne kraftvolle und wirkende Opposition spielen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit der Musica sacra ist's überhaupt eine eigene Sache! Für Tausende und Abertausende bauen Gemeinden herrliche Orgeln, diese aber vertraut man Lehrern an, welchen die Befähigung zur Handhabung so edlen Materials technisch und geistig mangelt. Gebt doch einmal Musikern solche Instrumente! Ja in einzelnen Fällen wird auch ein Künstler für kargen Sold — — und wie glücklich ist er dann schon — — angestellt, aber länger als fünf Minuten darf er nicht zusammenhängend spielen vor seiner Gemeinde: also kein mittelgroßes Stück Bachs! Man gründet Kirchenchöre und besoldet Lateinschüler, die sollen singen. Die Konservatoristen, die's besser können, müssen Sonntags und Montags in verrufenen oder hochnobeln Tanzsälen ihre heilige Kunst als Biermusikanten strangulieren, damit sie an den anderen Tagen der Woche studieren und essen können. Den jungen Studierenden der Musik entgeht also angemessene künstlerische Betätigung und dazu auch noch der Sold.

Seminaristen und Gymnasiasten im Kirchenchor, und Lehrer an der Orgel!

Der vielgeschmähte Rat von Leipzig aus Bachs Zeit ließ dem Künstler Raum zur Betätigung im Gottesdienst. Aber heute? Zum Ein- und Ausgang soll der Organist spielen. Also Marschmusik. Als man in einer Sitzung alter Männer mit grauem Bart über allzulange Choralvorspiele klagte, da verteidigten die Gutgesinnten doch jene Vorspiele, bei denen „alte Leute" doch wenigstens Zeit hätten — — — — die Gesangbuchlieder — — — — — aufzublättern! Wozu dienen Bachs Vorspiele und Choralphantasieen im 20. Jahrhundert im lutherischen Hauptgottesdienst? Zum Blättern im Gesangbuch?! Ach Gott, ja, ich dachte erst an eine geschwungene Geißel. — — — Aber diese Leute sind taub, und wenn sie hörend werden sollten, so würde das auch gerade keinen Gewinn bedeuten: Töricht, auf Besserung der Toren zu harren! Ich glaube, es ist alles, alles vergebens! Als die Bommeldussche Musik zur Gottesdienstordnung gebaut wurde, wollten „eitle Musikanten, deren Größenwahn kein Ende kennt," die Motette anerkannt, als Bestandteil des Gottesdienstes aufgezählt wissen. O ja! Sind denn das Singen der Geistlichen und die geliebten, allem Deklamationsgefühl spottenden Intonationen — die Gemeinde streikt — nicht geradezu peinigend? Das soll den Gottesdienst heben? Heben? Nachdem Hugo Wolf seinen Liederquell auch in unsere Kirche geleitet hat? Haben wir denn schon einmal in der Geschichte des deutschen Kirchenlebens eine lutherische Liturgie gehabt?

Der große Bommeldus sagt auch immer, daß er beim „Machen seiner Musik zur Gottesdienstordnung" Bachschen — — ja wahrhaftig BACHSCHEN Prinzipien gefolgt sei. Ich glaube, Bommeldusens Schreibart ist so trocken und unkünstlerisch, daß trotz aller Satzprinzipien doch immer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur Bommel-Bommel-Bommeldus hörbar bleibt. Von Bachschem Geist, von Bachschem Stil, ja, von Bachschem Satz keine Spur! Die zwei können „zusammen nicht kommen, das Wasser ist viel zu tief."

Was die Leute überhaupt von Bach denken, ist entsetzlich ameisenhaft. Es hat sogar einmal einen Pastor gegeben, der erschien vor einem großen Kreis von Musikern und hielt dann auf ihrem Kunstpfeifer- und Organistentag einen Vortrag über „Paul Gerhardt (— — aber nicht etwa den wackeren Zwickauer Organisten von St. Marien, der Bach gar herrlich zu gestalten weiß — —) und Bach". Und dabei hat keiner gelacht. Paul Gerhardt, dieser so liebenswürdige, aber doch kleine Poet neben dem Riesen Sebastian! Auch das Bach-Reger-Geschwätz, wie abgeschmackt ist es doch! — — —

Immer dunkler war es in dem hohen Kirchenraum geworden, das Linienspiel der Gotik war verklungen, und schwarze leidvolle Karfreitagsnacht deckte alle Farbenlust zu. — — Der alte Musikant blätterte in der Partitur der „Matthäuspassion". Das Buch fing an zu leben wie Meister Heilings Geisterbuch, und in die Erinnerung an die Bachschen Klänge zogen Dürersche Passionsgestalten. Schwer und leidvoll wogte der unaufhaltsam drängende Zug hin nach Golgatha, dem unsel'gen Golgatha. Wie das so bei Träumern zu geschehen pflegt, so war's auch hier unserem Alten ergangen: es war in seiner Seele Karfreitag 1729 geworden, und der Große, der Herrliche saß an seiner Statt am Orgelwerk.
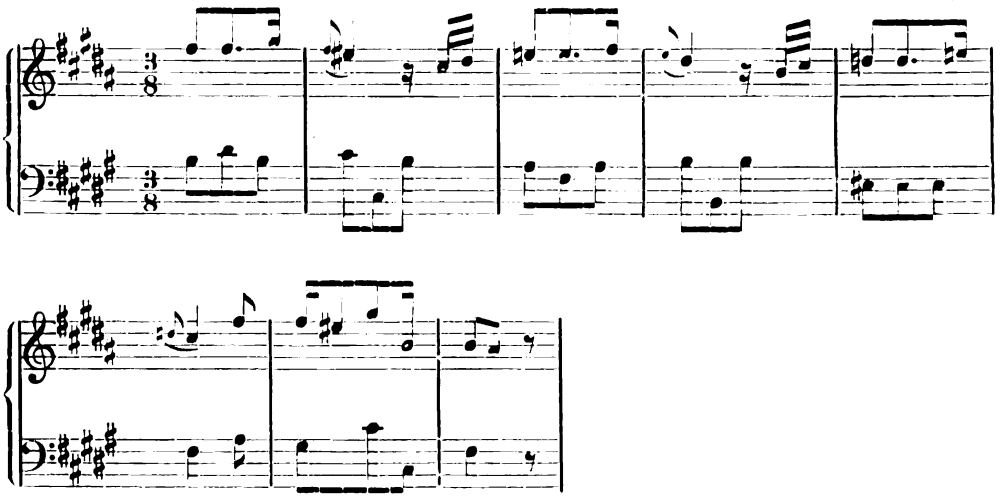
Es sollte ein liturgischer Karfreitags-Abendgottesdienst stattfinden. Nach und nach stellten sich die Teilnehmer an dieser Abendmusik ein. Mit dem ritterlichen Friedemann, der nun endlich, endlich der Schulbank entwachsen war und voller Hoffnungen in das Leben schaute, er selbst ein Prinz aus Genieland und dazu noch der Sohn des herrlichsten Mannes, den jemals ein Volk hervorgebracht hatte, mit diesem kam Herr Reiche, der Vornehmste aus dem „Stadtpfeifergäßchen". Der hohe Dreiundsechsziger war gar nicht damit zufrieden, daß heute seine silberne Diskanttrompete schweigen sollte: „Viola, Baß und Geigen, die müssen alle schweigen vor dem Trompetenschall!" Friedemann gab sich alle Mühe, dem eifernden alten Herrn klarzumachen, daß man heute in das Gemälde bitterster Todestrauer das leuchtende kraftvolle Rot und den zarten Silberglanz dieser Heldin nicht mengen dürfe.

Aber Herr Reiche ward doch gekränkt, und warum hatte Bach nicht diesen Brauch durchbrochen? Ja, der höfliche Kuhnau, der — der —, aber vom Meister hatte er mehr erhofft! Hatte dieser nicht einmal zu ihm gesagt: „Er muß bleiben, Freund Reiche, denn wer auf der weiten Welt fände wohl das ‚dreigestrichene F' auf der Trompete?!" — Und der Meister hatte recht; mit Reiches Schülern sind sie verklungen, die hohen, silbernen, weichen Trompetentöne.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freilich, von Friedemann erzählt man es sich, daß er, der treffliche Mathematikus, nah daran gewesen sei, echte, tiefe und hohe Trompeten mit nachgeahmten Lippen zu versehen und als Register in die Orgel einzubauen. Das wären dann Orgelklänge geworden! Echte Klarinetten, Oboen, Englischhörner, Fagotte, Trompeten, Hörner, Posaunen und Tuben! Wie hätten dann erst des Vaters Choralphantasieen und Fugen geklungen! Sonderbar, wer jemals Blechbläser gewesen ist, der kennt genau das den Ton erzeugende Geräusch der Lippen. Ich selbst habe es oft Orgelbauern gezeigt, ja sogar das Lippenmaterial angegeben und einzelne Töne mechanisch erklingen lassen; es scheint aber, daß die Welt das Erbe Friedemanns nicht antreten will. Ja, Friedemann mußte der Erbe des Vaters werden in allem: ein Genie war er; das Leben haben ihm die, die ihn schützen sollten, bitter, bitter gemacht, — aber sein edles hohes Wesen hat er wie sein Vater hochgehalten, mit eiserner Kraft hat er trotz aller Lebenskraftmörder an sich und seiner Kunst gearbeitet. Die Besten seiner Zeit bewunderten ihn, aber dann vergaß seiner eine fremde Welt; doch wie des Vaters Werke neuerstanden sind, so wird auch für Friedemann ein Ostertag kommen.

Doch davon stand heute nichts auf Friedemanns Antlitz, heute wurde ja zum ersten Male die „Matthäuspassion“ aufgeführt. Alle diejenigen, die den Vater und ihn umgaben, die wußten ja nichts davon, was sich nun ereignen sollte, sogar sein lieber Emanuel ahnte nur ganz schwach ein wenig von dem Unaussprechlichen, Überwältigend-Erhabenen, was hier geschehen sollte. Und so war es auch nur möglich; denn während Emanuel hin zum Vater Haydn die Hand reichte, war Friedemann schon damals der bewußte Träger Beethovenscher Ideen.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klingt aus dieser schwelgerischen Melodie nicht der Gesang des Allegrettos aus Beethovens Siebenter? Auch im Doppelkonzert für zwei Klaviere und Orchester steckt viel, unendlich viel Beethovensches. Und erst im Adagio des e-moll Konzerts? Vom jungen Ludwig wissen wir auch, daß dessen Vater die Werke der Söhne Bachs häufig kopiert hat. Auch van Swietens Privatbibliothek, die Beethoven wacker benutzt hat, könnte gewiß mancherlei Aufschlüsse geben über den direkten Einfluß Friedemanns auf Beethoven. Aber was gehen diese hörbaren und sichtbaren Brücken den Musikphilologen an; in Berlin haben die Italiener Bach und Mozart-Beethoven zu vermitteln, und in Leipzig wird Stamitz alle Tage neu entdeckt. Dazu ruft man auf allen Kunstpfeifertagen den Zeugen Kirnberger gegen Friedemann auf, und doch hat schon Marpurg in seinen „Legenden einiger Musikheiligen" 1786 deutlich von der „Kirnbergerschen Art" gesprochen und dann noch laut in die Welt gerufen: „Das war aber weder Sebastians, noch Friedemanns, auch ist es nicht Emanuels Art. Jedoch dieses verstehen sehr wenige." In unserer Zeit gar keiner mehr, auch nicht der Bachverein.

Der „ästhetische Schubart" nannte Friedemann „Zauberer Bach" und wußte auch davon zu erzählen, daß dieses Zauberers Orgelkompositionen kostbarer und seltener als Gold seien, und daß er versprochen habe, nach seinem Tode seine von ihm selbst gesammelten Orgelwerke herausgeben zu lassen. Forkel spricht von Friedemanns Kunst: „Schade, daß eine solche Kunst nicht besser erkannt und belohnt worden ist." Aber was sagen die Bachjahrbücher aus dem 20. Jahrhundert? O, die Herren des „B.-V." haben mit der Klavierbegleitung sämtlicher (— später sicher auch noch mal der Orgelsoli, wenn erst einmal der Stoff rar wird —) Werke Sebastians zu tun. Es ist ein Fehler und Jammer, daß die „Simplizissimus-Zeichner" gar nichts vom Bachverein wissen und von der Musikwissenschaft.

Nach und nach hatten sie sich alle eingefunden. Den ersten Chor bildeten: vier Sopranisten, vier Altisten, vier Tenoristen und vier Baßsänger. Wie, nur 16 Sänger? Ja freilich, nur sechszehn! Warum denn mehr? Diese sechszehn aber konnten auch singen. Das waren doch die Konservatoristen von 1729! Da spielte ein jedes Bübel seine Geige, seine Gambe, sein Clavicembalo oder gar die hehre Orgel. Und diejenigen, denen Gott mehr als edles Können verliehen hatte, die wurden dann später Musiker, während die anderen mit dem Herzen voll Liebe zur Kunst und im Kopfe eine gute Portion Kontrapunkt und Fertigkeit in der Kehle und in jeder Fingerspitze Bürgermeister, Ratsmann, Pastor oder Schulmann wurden.

Freilich, seine Schattenseiten hatte das auch; denn unter der großen Masse gedieh auch manch dreister Dilettant gar zu üppig, — und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dilettanten mit Einfluß sind entsetzlich gefährlich! — Es ist ein köstlicher Wahn all' unserer Dirigenten, daß sie meinen, 200 Individuen, denen jede Spur von Stimmbildung fehlt, denen jeder bewußte Grad von feingetönter Klangfarbenvorstellung fehlt, diese zweihundert könnten wohlklingender singen als einer oder zehn von der gleichen Qualität; ja diese ulkigen Knaben ziehen sogar diese 200 Danebensänger den 16 Bachschen Konservatoristen von 1729 vor! Jenen Bübchen und Jünglingen, die der Meister auch, wie das schriftlich von Bachs Hand verbürgt ist, im Orchester sehr wohl verwenden konnte und mußte, denen er und seine Söhne in allen Fächern der Musik Lehrer waren, mit denen er täglich amtlich und freundschaftlich verkehrte, soweit sie eines persönlichen Verkehrs würdig waren und nicht von Rats- und Rektors Gnaden als üble Drohnen lebten! Ob nicht auch Frau Anna Magdalena, die einen „sauberen Soprano sang", wacker mit den „Solisten" studierte? Immer wenn der dämonische Violinpart des „Erbarme dich" in mir tönt, steht Friedemanns eigenes Wesen auch dabei, er war ja seit seiner frühen Jugend Grauns Geigenschüler. „Insgesamt sind sie geborene Musici", so konnte Bach von den Seinen schreiben.

Das erste Orchester sah auch gar nicht riesenhaft aus. Zwei Primgeiger, — der erste Konzertmeister war ganz sicher der Mulus Wilhelm Friedemann Bach, der ausgesprochene Liebling seines Vaters —, zwei Sekundgeiger, ein Bratscher, ein Cellist, ein Kontrabaßspieler, zwei Oboebläser und ebensoviel Flötisten, die hoben sich vom dunklen Hintergrunde der großen Orgel ab wie charakteristisch-edel-klingende von geschlechtslosen Registern. Im ganzen, mit dem Organisten der großen Orgel, nur zwölf Mann. Daß die Vertreter der Oboe auch zur „Oboe d'amore" und „Di caccia" greifen mußten, ist ein Übelstand, der in kleinen Kapellen unserer Tage auch in ähnlichen Verhältnissen geschieht. Doch wer wird aus Prinzip aus der Not eine Tugend machen wollen? Aber das sollte man stets wahren, daß die beiden Chöre und die beiden Orchester stets Kammerklang geben.

Die Gesangsoli wurden natürlich stets nur von einfach besetzten Instrumentalsolisten begleitet; denn, was Bach wollte, das war der urpersönliche Klang eines Soloinstruments und der Solostimmen. Sechszehn Sänger und zwölf Instrumentisten, diese achtundzwanzig Männlein bildeten den ersten Chor und waren auf dem Orgelchor weit gegenüber dem hohen Altar postiert. Auf der anderen Seite, über dem Altar im „hohen Chor" — wie ein Spiegelbild — stand noch einmal, abgezählt noch einmal solch eine Musikantengruppe, auch von sechszehn Sängern und elf Instrumentisten in ganz der gleichen Zusammensetzung, und statt der großen Orgel gab's natürlich dort nur die „kleine", welche dort dem subjektiven Tönen als objektive Klangverschmelzung diente. Immer war

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

es wieder die Orgel, — — ja die ganze Matthäus-Passion ist nur eine große Orgelphantasie mit sprechenden, nein, mehr als sprechenden Registern. Auch die Register jener beiden Hauptorgeln kennen wir, Spitta hat sie im 2. Band, S. 112ff. klar geschildert. Auch ist's bei des Meisters Selbständigkeit in allen Dingen als sehr wohl möglich anzunehmen, daß er schon 1729 von seinem Dirigentenstandpunkt aus selbständig auf dem erst 1730 bezahlten Rückpositiv spielen konnte; dreizehn Stimmen schloß das ein. Klang ja von hier aus auch der Choral „O Lamm Gottes!" Auch die zweite Orgel hatte ein Rückpositiv mit acht Stimmen. Die erste Orgel enthielt sechsunddreißig, die kleine einundzwanzig klingende Stimmen.

Ein Clavicembalo fand sich nie in Bachs Kirchenmusik; — man hat sogar die wohlbezeichneten Orgelstimmen, nicht etwa Cembalostimmen, gefunden zur Passion! Die oft zitierte Cembalostimme zur „Matthäuspassion" konnte nur in Proben außerhalb der Kirche verwendet werden. Von der Existenz der tragbaren Orgeln — der Positive — wissen alle — auch die Wissenschaftler; auch davon, daß Vater Bach das Rückpositiv der großen Orgel auch für sich vom Dirigentenpult aus spielbar machen ließ. Aber was geht das einen Vertreter der Wissenschaft an? Wissenschaftler wissen, daß man bei Händel Cembalo spielte, und somit schreiben sie zu jeder Kantate von Bach auch eine Cembalostimme. Das geht so hübsch gemütlich, regt nicht auf und bringt was ein. Ich sehe den Tag, wo wir es in der musikalischen Gottesdienstordnung vorgeschrieben erhalten, am Schluß des Gottesdienstes die Passacaglia und die große g-moll Phantasie und Fuge mit Cembalobegleitung vom Professor Doktor Bommeldus oder einem seiner ihm nachschlafenden Schüler spielen zu müssen. Das Tempo hat die mehr oder weniger große Anzahl der beim Klang der Orgel und des herrlichen Cembalos aus der Kirche möglichst geräuschvoll Schreitenden zu bestimmen. Bei 100 Besuchern Grave, bei 1000 Presto. Und wenn ich sonst nichts zu essen kriege, muß ich's noch schön finden, denn als echter Künstler bin ich bereit, jeden Kontrakt zu unterschreiben, er verlange, was er wolle!

Die marschierenden, lärmenden Leute, die während dieser Orgel-Cembalo-Ehe nach Hause gehen — — aber der Organist achte darauf, daß er unter allen Bedingungen auch Marschrhythmus bewahre — — diese Leute denken dann an den großen Bommeldus, die Leuchte der Wissenschaft.

Wie dachte doch Vater Bach von den Musik-Wissenschaftlern seiner Tage? Ist das denn so ganz und gar unbekannt?!

Das waren die beiden Chöre und die beiden Orchester. Die Solisten standen mit im Chore in ihren Stimmen und sangen wohl alles mit; das ging sehr wohl, denn jeder war da Solist. „Derer Concertisten sind

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ordinaire 4, auch wohl 5, 6, 7 bis 8; so man nehmlich per Choros musicieren will." Aus dem ersten Chor tönen nur vier Sopransoli: No. 18, 19, 57, 58; natürlich umrahmt vom ersten Orchester.

Aus dem zweiten Chor, über dem Altar her, nur die Arie „Blute nur" (No. 12) mit dem zweiten Orchester. Im Duett „So ist mein Jesus nun gefangen" tönen „Soprano- und Alto-Solo" des ersten Chores ihren traurigen legato-Gesang immer „un poco piano"-legato, und wie vom Winde herübergeweht klingt aus der nächtigen Ferne des zweiten Chores auch „un poco piano" aber staccato der von Schluchzen erstickte Jammerruf „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!" In allen Aufführungen, die ich bisher gehört habe, sang der Chor, d. h. beide Massenchöre, mit grandioser Händelgewalt jenes „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!" Aber bei Bach schafft nur die räumliche Trennung, und einerseits das fesselnde „legato", andererseits das schneidende staccato, beides aber mild „un poco piano" den Kontrast und die intime nächtliche Naturstimmung. Eine Armee von 500 Sängern hätte den Heiland doch sicher befreit.

Als letzte Sopransolisten sind noch die beiden Mägde und Pilati Weib zu nennen, kleine Rollen. Sonderbar, gerade vier Sopransolisten im ersten Chor! Die Madrigalistin, die erste und die zweite Magd und des Landpflegers Trautgemahl. Auch im Rezitativ vor dem Schlußchor tritt die Madrigalistin noch einmal auf. Die Sopranvertreter merken die Last der Soli wohl kaum. Vor seinem Solo konnte sich auch jedes „schonen". Ja, das echte Genie ist ökonomisch!

Dieselbe Ökonomie ist auch leicht im Altsolischatz zu beobachten. Vier Altisten stehen im ersten, man möchte sagen dem Elitechor. Dem ersten Alt des ersten Chores gehören Rezitativ und Arie 9 und 10. Dem zweiten Alt des ersten Chores No. 36, die herrliche Arie 47 „Erbarme dich" dem dritten Alt des Elitechores, und dem vierten dann 69 und 70, Rezitativ und Arie. Für jede Altstimme des ersten Chores schrieb der Meister eine Arie. Welch hoher Wert adelte jedes Glied dieses herrlichen Tonapparates! Jedes einzelne eine künstlerische Persönlichkeit! Der erste Alt des zweiten Chores, über dem Altar, wird nur mit einem Rezitativ und einer Arie ausgezeichnet. Ist's Maria von Magdala, die den Henkern ihr verzweiflungsvolles: „Haltet ein!" zuruft? Nimmer! (No. 60 und 61.) — Auch ein Altzeuge mit einem weiteren Tenorsingenden in No. 39 gehört dem zweiten Chor an. Im Präludium des Schlußchores (No. 77) singt offenbar die erste Altstimme des ersten Chores, jene, die von Buß und Reu' gesungen hatte. Auch die Altisten werden von der Last der Soli nichts merken. Wunderbar wirkt es immer, wie die Singstimme auch ein Instrument im polyphonen Orchester zu sein scheint: die ganze Passion wirkt wie edler Kammerklang.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unten am Altar steht der Evangelist. Vielleicht ist's ein Student, ein ehemaliger Schüler des Meisters, und derzeitiger cand. theol., der hier des Leseramtes am Altarpult waltet und doch „umsonst Dienste tut". Er singt nur ganz allein die erzählenden Worte des Matthäusevangeliums. Seine Rezitative begleitet ein tragbares Positiv, das, sicher unsichtbar für die Gemeinde, hinter dem Altar postiert war. Dieser Mann muß eine gewaltige Persönlichkeit gewesen sein; denn all' die phantastischen Gestalten aus dem ersten und zweiten Chor, all' die erregten Juden, verbissenen Pharisäer und Priester, kalten glatten Politiker, und dann auch all' die innigen Gestalten, die von Buß und Reu' zerknirschten, und auch die edle, gefaßte des Heilandes, — all' diese mußte die Gemeinde, die nur in das Antlitz dieses „Lesers" schaut, aus seinem Vortrag heraus empfinden, in sich selbst erstehen fühlen. Der Evangelist, d. h. der Pastor am Altar, das ist der Wirkliche, der Alleinexistierende — — — alles andere ist ein phantastischer, romantischer Traum. Weit, weit her klingen ungesehen von verschiedensten Seiten die vom Redner, vom rezitierenden Evangelisten erschaffenen Gestalten und oft auch nur „Stimmen", um sich dann bei Gelegenheit leidenschaftlichster Siedehitze in eine tönende Klangkampfessäule zu verschmelzen. Aber all' dieses Tönen, das ist ungesehenes, nur geahntes Traumland, das sind alles nur Phantasiebilder, die unter der Erzählkraft dieses urgewaltigsten Predigers des Matthäus in den Herzen der Gemeinde entbrennen. Der übrige „Tenorpart" kann natürlich nicht vom Altar aus tönen, sondern aus der Höhe der Chöre. No. 25 und 26 Rezitativ und Arie gehören dem ersten Chor an, auch vor dem Schlußchor hat dieser Solist noch die Worte: „Die Müh' ist aus, die uns're Sünden ihm gemacht" zu singen. Weitere Tenorsoli hat der erste Chor nicht. Dagegen singt aus der Gruppe des zweiten Chores in No. 40 und 41 ein weiterer Tenor das Rezitativ „Mein Jesus schweigt" und die Arie „Geduld". — Gute Tenoristen waren auch zu Vater Bachs Zeiten rar! Man erzählt doch von einem üblen Knaben, der auf offener Straße den heiligen Sebastian zwang, sich mit dem „Degen in der Hand" zu zeigen . . . Das war gewiß ein Heldentenor mit dem „cis"! Jeder Dresdener das zwanzigsten Jahrhunderts wird das begreifen! — Als letzter Tenorsänger erscheint noch im zweiten Chor der falsche Zeuge.

Im Alt- und Tenorpart tauchen jene herrlichen akustischen Wirkungen zwischen den Solisten und dem kleinen Chor, das ist dem Soloquartett des gegenüberliegenden Parts, auf. No. 36 „Ach, nun ist mein Jesus hin" singt die trauernde Solo-Altstimme des ersten Chores, begleitet vom zartesten Kammerorchester derselben Gruppe. „Wo ist denn dein Freund hingegangen?", umwoben vom zweiten Orchester, tönt's von der gegenüberliegenden Seite in poetischer Wechselweise. Wie duftig und poetisch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

klingt hier die kleine Besetzung. Es ist aber auch nicht der volle zweite Chor, sondern das Soloquartett der zweiten, über dem Altar stehenden Gruppe. — In No. 70 haben wir ganz dasselbe Bild; der erste Alt mit dem ersten Solisten-Orchester, und ihm steht bei das Solistenquartett, nicht der ganze Chor, des zweiten Chores mit dem kleinen zweiten Orchester.

Daß das Ganze kein Mosaik von zierlichen Kammerformen wurde, dafür sorgte die „Persönlichkeit des Predigers, des Evangelisten" unten am Altar. In No. 25 und 26 stellt sich der Tenorsolist des ersten Chores mit seinem Begleitorchester demselben Soloquartett und seiner Begleitung auf dem zweiten Chor gegenüber. No. 77 gehört auch dieser Gruppe; nicht der zweite Chor, sondern das Soloquartett auf dem zweiten Chor antwortet den Einzelsängern der „ersten Sänger".

Wir wissen ja alle, daß der alte Thomaskantor der individuellste aller Menschen war. Wie anders klingen diese Solistengruppen ineinander als die Massenchöre und Massenorchester! Wie wundervoll klingt im Schlußchor dann „die ganze Kirche" nach diesem vorangegangenen Solisten- und Soloquartett-Rezitativ! — Auch das darf man nicht verkennen: Wieviel leichter läßt sich eine gute Aufführung durch jene fein verästelte Aufstellung und Gruppierung erzielen!

Spitta beweist, daß die Thomaskirche stets der Aufführungsort für die „Matthäuspassion" war aus räumlichen Gründen.

Die biblischen Personen, soweit sie als Einzelstimmen oder nur im Zwiegesang auftreten, sind auf beide Chöre verteilt. Die beiden Mägde und Pilati Weib sind dem Sopran des ersten Chores zugeteilt; dem Alt gehört nur ein falscher Zeuge (Chor II) an, dasselbe gilt vom Tenor. Den Baßsängern des ersten Chores dagegen fallen viele „Rollen" zu: 1. die Stimme Jesu, 2. die des Judas, 3. die des Petrus, 4. die des ersten, 5. die des zweiten Pontifex und schließlich 6. die des Pilatus.

Wer Bachs Mittel kennt und in seinen Partituren zu lesen versteht, der weiß, daß der Meister jede Kraft ausnützte. So auch hier. Mit Stadtpfeifern und Kunstgeigern allein konnte er sein Orchester nicht besetzen, deren hatte er nur acht Mann. Die Studenten streikten; denn nur fertige und angehende Musiker tun „umsonst Dienste"; andere, zumal vernünftige Bürgersleute, nicht. 55, fünfundfünfzig, Alumen hatte er, 32 brauchte er nur als Sänger, den Evangelisten nicht mitgerechnet; somit konnten 23 instrumentenkundige Konservatoristen von 1729 zum Orchester abkommandiert werden. Von den 8 verpflichteten Musikern waren aber 2 Trompeter, die er also am Karfreitag nicht verwenden wollte, somit, falls noch der eine oder der andere krank war, blieben nicht viel mehr übrig als 25, fünfundzwanzig, Spieler und 32, zweiunddreißig, Sänger, „so eine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wohlbestellte und", nach des Meisters geschriebenem Urteil, „wohlklingende Kirchenmusik ausführen können". Die Altaristen waren eine Gruppe für sich. Da aber im ersten Chor nur vier Bassisten standen, so mußten die „kleinen" Rollen des Petrus, Pontifex 1 und 2 und Pilatus (also 4 Sänger) wohl von den älteren Konservatoristen von 1729, die ja gerade immer als Orchesterspieler pausierten, wenn jene biblischen Personen zum Klang des Altarpositivs auftraten (oder jenes berühmten Rückpositivs?), gesungen werden. Also, beispielsweise, Friedemann spielte erste Violine und sang dabei den Petrus. Die Stimme des Heilands verlangte aber einen besonderen Vertreter des ersten Chores, auch schon deshalb, weil sie zum Orchesterklang singen muß; auch Judas gehört zum vierten Quartett des ersten Chores (zur Masse der „Jünger"). In Rezitativ und Arie 65 und 66 und 74 und 75 werden sich wohl zwei weitere Bassisten des ersten Chores geteilt haben, zumal da No. 74 bis zum tiefen G hinabsteigt, aber 65 und 66 etwas höher liegen. Dem vierten Baßsänger des ersten Chores würde dann noch No. 77 zufallen.

No. 28, 29, Rezitativ „Der Heiland fällt vor seinem Vater" und Arie „Gerne will ich mich bequemen" gehören dem ersten Bassisten des zweiten Chores, und ebenso die edle, weiche, nichts weniger als kriegerische Arie (wie Heuß so gerne möchte) „Gebt mir meinen Jesum wieder". Einen fechtenden Jünger in den zart gekräuselten flatternden Linien der Sologeige zu sehen? Wie Heuß? Es ist grauenhaft, was so nach und nach die „Wissenschaft" zustande bringt. Es würde der Passion vielleicht noch mehr mildes Licht geben, wenn man diese Worte dem Judas in den Mund legen würde. Aber auch das geht nicht; Bach sah tönende Seelen in allen madrigalischen Stücken, nie bestimmte biblische Personen, auch nicht die Maria Magdalena. Judas, dem ich als Jüngling, ehe ich die Passion auch im Lichte ihrer Zeit genau kannte, gern jene Arie zugeschoben hätte, steht nun aber noch zudem im ersten Chor, und diese Stimme tönt aus dem „jenseitigen über dem Altar". Gewiß, der „Wissenschaft" wäre das sehr willkommen gewesen: für sie wäre dann „Judas eben — frei phantasiert nach Heuß — ins ‚Jenseits' gegangen".

Für einige Solisten und einen Dilettantenmassenchor und ein Massenorchester wird die „Passion" wohl stets ein sehr, sehr schwieriges Unternehmen bedeuten, das obendrein auch stets im letzten Sinne ein verfehltes bleiben muß. Nun, nachdem wir Orgeln haben, die dank der bis ins Ungezählte gehenden „freien Vorbereitungen"[1]) endlich allen Organisten es abgewöhnt haben, des Meisters Werke „organo pleno" zu spielen, jetzt lernen die Organisten vom Orchester.

[1]) Jehmlich in Dresden baut deren an Orgeln mit beliebig hoher Registeranzahl einhundert, und zwar funktionierten diese einhundert schon 1909 präzis und auf die Dauer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Im Fall Bachs „Matthäuspassion“ darf aber auch der Orchesterdirigent von der Orgel lernen; d. h.: „Spielen Sie doch weniger mit vollem Werk bei der Passion, Herr Professor Doktor Bommeldus! Jagen Sie den Massenchor weg, und das Massenorchester, und nehmen Sie die hier empfohlene Besetzung einmal zur Probe!“

Wie die Soli zu handhaben sind, sahen wir; nun ist noch zu zeigen, daß auch die Masse der 32 Sänger weniger zu tun hat, als man gemeiniglich annimmt. Aber das vornehmste bleibt dabei: das Meisterwerk erhält ein **anderes, sein** wirkliches Gesicht, es wird klarer in der Polyphonie, edler, persönlicher im sinnlichen Klang und tiefer im Ausdruck.

Dem oberflächlichen Beschauer der „Matthäuspassions“-Partitur zeigen sich:

12 achtstimmige Chöre für den ersten Chor gemeinsam mit dem zweiten,
4 vierstimmige Chöre für den ersten Chor allein,
5 vierstimmige Chöre für den ersten Chor gemeinsam mit dem Antipoden,
12 Choräle für den ersten Chor gemeinsam mit dem zweiten Chor,

Sa. 33 Chöre für den ersten Massenchor,

und 37 sogar für seinen Gegenfüßler, nämlich:

12 achtstimmige Chöre mit dem ersten gemeinsam,
8 vierstimmige allein,
5 vierstimmige gemeinsam mit dem ersten und
12 Choräle mit dem ersten zusammen,

Sa. 37.

Daß da die armen Dirigenten und die noch ärmeren Chorsänger, die doch gemeiniglich weder Musikanten noch Tonbildungskünstler zu sein pflegen, es sauer haben, ist klar. Und doch, der Kunst wäre mehr gedient, alle zusammen ließen die Selbstquälerei sein.

Nur die Mitglieder des Massenorchesters haben es besser; da jede Stimme zwanzigfach fast besetzt ist, so trotteln sie miteinander ein paar Wegstunden weiter; der große Mangel an Verantwortlichkeit bei dieser Art zu musizieren — „begleiten“ nennen's die Herren vom Orchester — drückt natürlich auch bei Künstlern im Laufe der Jahre die Leistungen dann unter den Persönlichkeitsnullpunkt. Ich kann den zweiten Geiger einer Kammermusik-Vereinigung von einem ebensolchen eines großen Orchesters schon am Gähnen auf hundert Schritt Entfernung erkennen.

Wieviel Persönlichkeit ist durch diese Massenmusiziererei doch schon gemordet worden! Und doch können Künstler es ohne Überhebung von sich sagen, daß kein Stand so ideal an das Leben herantritt, wie jene Musikanten, Maler und Bildhauer, die ihr Leben der großen Kunst weihen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf einer Synode wurde von einem Theologen geklagt, daß so wenig junger Zuwachs sich melde, weil nach neun Gymnasialjahren und drei bis vier Studienjahren und einem Probejahre dem Anfänger „nur" 2400 Mk. Anfangsgehalt steigend bis 4800 — und 15000 Mk. blühen! — Dazu ist der Weg des Theologen mit Stipendien gepflastert. — Das Leben des jungen Musikers verlangt eine kostspielige, Nervenkraft raubende Vorbereitung vom 10. bis 16. Jahre, dann eine harte Konservatoriumszeit von 14 bis 16 Semestern; und dieser Studienzeit folgt, auch bei hervorragend beanlagten Individuen, selten vor dem 28. Jahre eine Anstellung mit — höchstens 2400 Mk. Höchstdurchschnittsgehalt, nein, Durchschnitts*einkommen*. „Ja, wir Wilden sind doch beßre Menschen!"

Die Zahl „Drei" spielt auch in der Bachschen Passion eine bedeutungsvolle Rolle. Am Altar steht der Evangelist, der Pastor, umgeben von den „Altaristen". Diese Altaristen vertreten den Evangelisten im Präludium zur Passion: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen". In dieses persönliche, phantastische Tönen rufen die Altaristen (4—6 Knaben, in damals noch fast katholisch duftenden Meßgewändern) die alte Kirchenweise: „O Lamm Gottes unschuldig". Dann verschwinden diese Altaristen, für die Bach eigenhändig *zwei* Stimmen schrieb, aus der Partitur; denn nun wird ja der Evangelist der Schöpfer der Großen Passion. — Im Rücken der Gemeinde bei der großen Orgel steht der „Erste Chor" mit dem „Ersten Orchester", und ihm gegenüber über dem Altar, auch möglichst ungesehen von der Gemeinde (denn diese hält der Erzähler in eiserner Hand), steht der „Zweite Chor" mit dem „Zweiten Orchester" bei der kleinen Orgel, die nur an hohen Festtagen verwandt wurde. Bedeutungsvoll ist es für diese Dreiheit, daß sie sich am Schluß „Ruhe sanfte, sanfte Ruh!" wieder zu *einer* Klangsäule zusammenballt. Ein späterer Thomaskantor, der, ehe er seine Heimat, die Musik, fand, ganz in der Architektonik aufging, hat einmal gesagt: „Über die Bedeutung von Einheit und Gegensatz ist aber zu sagen, daß unter Einheit das ununterschiedene mit-sich-eins-sein, unter Gegensatz das von-sich-verschieden-sein zu verstehen ist. Nicht, daß etwas von etwas anderem verschieden sei, sondern daß es sich selbst als ein anderes sich entgegensetze, ist der hier zu fassende Sinn des Gegensatzes. Das erstere ist nur eine Differenz, aber kein Gegensatz; der verständige Gegensatz kann nur aus der *Identität* hervorgehen." Es ist eigenartig: diesen Satz aus seiner „Harmonik und Metrik" schrieb Hauptmann einmal in einem Briefe über das Wesen der Matthäuspassion; und trotzdem gehörte er sogar als Vorsitzender zum Direktorium der Alten Bachgesellschaft. Hätte *er* doch lieber an Stelle von J. Rietz das Vorwort zur Matthäuspassion geschrieben!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie wundervoll waltet die „Drei“ in unserer Partitur: Altar, Chor (I), hoher Chor (II). Das hatte also auch schon Hauptmann geahnt. Ja, Hauptmann und Spitta, diese beiden könnten einen mit der Musikwissenschaft aussöhnen. — Aber, Gott sei Dank, sie waren ja, durch ihre Werke, selbst Künstler.

Zurück zum Chor! Man darf nicht vergessen, daß der Chor Bachs nicht aus 250 Sopranen, 300 Alten, 25 Tenören, 83 Bässen, und nicht aus einem „dazu spielenden“ Symphonieorchester, sondern aus achtmal vier Solosängern, jeder von der Qualität eines Scheidemantel und d'Andrade, aus acht Soloquartetten bestand. Diese Soloquartette bildeten gewiß auch beim täglichen Mittagstisch im Internat „sogenannte Familien“: diese Konservatoristen von 1729 waren quartettweise aufeinander eingeschworen, aufeinander geschmiedet. Teilen wir nun die beiden Chöre in je vier Soloquartette, so ergibt sich — wie vorher bei den Solisten — nun auch bei dem übrigen Körper keinerlei Belastung; hingegen deckt sich aber eine Verästelung des Klangnetzes auf, vor welcher „Instrumentation“ wir staunend verstummen müssen mit all unseren modernen Errungenschaften.

No. 1. „O Lamm Gottes unschuldig“ und „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ steht ganz einzig da: Alle Quartette beider Chöre singen es und dazu auch noch die Altaristen.

Von sämtlichen Quartetten beider Chöre werden gesungen: No. 33 b. „Sind Blitze, sind Donner“; 35. „O Mensch, bewein dein Sünde groß“; 78. „Wir setzen uns mit Tränen nieder“; 54. „Laß ihn kreuzigen“; 59. „Laß ihn kreuzigen“; 59. „Sein Blut komme über uns“; 67. „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ und „Andern hat er geholfen“.

Der Aufschrei: „Barabbam“ in No. 54 gehört auch allen Quartetten, jedoch schweigen hier alle Orchesterinstrumente, nur die beiden Orgeln stützen diesen Gewaltausbruch. Also neunmal singen alle Quartette zusammen. Bach war ein guter Organist, er spielte nicht beständig organo pleno. Tragen nicht unsere Dirigenten mit ihrem Massengetön Müdigkeit in ihre Aufführungen? Wem gefallen, wen erbauen sie, ja, wer kann — auch bei meisterhafter Ausführung stimmbegabter Künstler und echter Organisten — die Intonationen unserer heutigen musikalischen Gottesdienstordnungen ohne Grauen und Überwindung ertragen? Wißt ihr, daß Bach in der Matthäuspassion Vorbilder aufgestellt hat für den Wechselgesang? In No. 25 singt das erste Soloquartett des zweiten Chores mit dem ersten Tenor des ersten; 26 desgleichen. In 33 a klingt dasselbe Quartett in das Duett des zweiten Soprans und des zweiten Alts des ersten Chores. In 36 schließt es sich dem zweiten Alt des ersten Chores an. In 70 antwortet es dem vierten Alt des ersten Chores,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und in 77 folgt es nacheinander dem ersten Sopran, ersten Alt, ersten Tenor und vierten Baß des ersten Chors.

Eine weitere Gruppe bilden die Hohenpriester und Schriftgelehrten. Die Nummern 5 (wer denkt bei der Massenchorvorführung nicht an eine Reiterschlacht?), 49 und 76 fallen ihnen zu und werden vom zweiten Soloquartett des ersten und dem zweiten des zweiten Chores gesungen. In dieser Gestalt gewinnen sie Gesicht, und wir Verständnis für sie. Dann folgen die zwölf Jünger Jesu in No. 7, 14, 15. Daß in No. 15 nicht vierstimmiger Chor gemeint ist, sondern daß nacheinander und einzeln je ein Jünger fragt, und zwar erst der zweite Alt, dann der zweite Tenor, dann der zweite Sopran, dann der zweite Baß; hiernach der dritte Alt, darauf der dritte Tenor, später der dritte Baß, nach diesem der dritte Sopran; dann der vierte Tenor und auf diesen der vierte Alt, dem als letzter der vierte Sopran folgt. Elf fragende Jünger; Judas schweigt. Der vierte Baß ist auch der Sänger des Judas. Dem dritten Alt ist's am grauenvollsten zumute, er fragt mehr als alle die anderen, er singt auch später die große Arie: „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen".

Die Jünger gehören dem ersten Chor an, und zwar sind es die Soloquartette 2, 3 und 4. No. 42 „Er ist des Todes schuldig" und „Weissage", von Knechten des Hohenpriesters, Hohenpriestern, falschen Zeugen, Mägden gebildet, wird von dem zweiten und dritten Quartett des ersten und dem zweiten und dritten Quartett des zweiten Chores zusammengesetzt. No. 45 fällt nur dem zweiten Quartett des zweiten Chores zu; denn nur einzelne Knechte und Mägde des Hohenpriesters beteiligen sich an den Worten: „Wahrlich, du bist auch einer von denen". No. 62 „Gegrüßest seist du, Judenkönig" gehört dem dritten Quartett des ersten Chores und dem dritten des zweiten an; die Kriegsknechte des Landpflegers sind die Träger dieser Worte. No. 71 „Der rufet den Elias" gehört dem dritten Quartett des ersten Chores, denn nur „Etliche" riefen; dagegen die „Andern", die noch übleren Herrschaften, stehen im zweiten und dritten Quartett des zweiten Chores. Der wunderbar schöne Satz „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" (No. 73) findet seine Gestaltung durch das erste Quartett des ersten und das erste Quartett des zweiten Chores.

Nun blieben noch zwölf schlicht gesetzte, einfache Choräle mit mitspielendem Orchester übrig. Beide Chöre singen sie. Jedoch, ebenso wie Bach als Instrumentator nicht immer die völlig gleichen Instrumente nimmt, so wechseln auch hier wieder die Vokalquartette, und so wird schließlich für jeden einzelnen die Arbeits- d. h. die Vorbereitungslast leicht und fast klein. No. 3 und 72 singen alle Quartette zusammen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dann schließen sich das dritte und vierte des ersten, und das dritte Quartett des zweiten Chores zu einem Ganzen zusammen, und ihnen gehören die Nummern 16, 23, 38 und 48 allein an; während dem zweiten des ersten Chores und dem zweiten und vierten des zweiten die Nummern 21, 31, 44, 53 und 55 eigentümlich sind. No. 63 gehört dem ersten des ersten und dem ersten des zweiten Chores.

Ja, wo Gliederung, da ist auch quellendes Leben, lebende Form! Welch ein Abstand ist's von diesem feingeästelten, subjektiven Klangkörper bis zu dem rohen Dilettantenmassenhaufen unserer Tage; doch — da ist niemand, der helfen kann, auf dieser Welt zu finden! Und wie einfach sieht nun der Studienplan für jeden einzelnen aus! Des Evangelisten und seiner Altaristen Arbeit kennen wir. Im ersten Chor herrscht folgende Ordnung:

1. Sopran: achtzehn Nummern: No. 18. 19. 57. 58. 77 (Soli); 1. 33b. 35. 78. 54. 54. 59. 59. 67. 73. (Chöre); 3. 72. 63. (Choräle). — 2. Sopran (1. Magd): fünfundzwanzig Nummern: 45. 33a (Duett) (Solo); 1. 33b. 35. 78. 5. 7. 14. 15. 42. 49. 54. 54. 59. 59. 67. 76. (Chöre); 3. 72. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle). — 3. Sopran (2. Magd): zweiundzwanzig Nummern: 45 (Soli); 1. 33b. 35. 78. 7. 14. 15. 42. 54. 54. 59. 59. 62. 67. 71. (Chöre); 3. 72. 16. 23. 38. 48. (Choräle). — 4. Sopran (Pilati Weib): neunzehn Nummern: 54. (Solo); 1. 33b. 35. 78. 7. 14. 15. 54. 54. 59. 59. 67. (Chöre); 72. 3. 16. 23. 38. 48. (Choräle).

1. Alt: sechszehn Nummern: 9. 10. 77. (Soli); 1. 33b. 35. 78. 54. 54. 59. 59. 67. 73 (Chöre); 3. 72. 63. (Choräle). — 2. Alt: fünfundzwanzig Nummern: 36. 33a (Duett) (Soli); 1. 33b. 35. 78. 5. 7. 14. 13. 42. 49. 54. 54. 59. 59. 67. 76. (Chöre); 3. 72. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle); — 3. Alt: zweiundzwanzig Nummern: 47. (Solo); 1. 33b. 35. 78. 7. 14. 15. 42. 54. 54. 59. 59. 62. 67. 71. (Chöre); 72. 3. 16. 23. 38. 48. (Choräle). — 4. Alt: zwanzig Nummern: 69. 70. (Soli); 1. 33b. 35. 78. 7. 14. 15. 54. 54. 59. 59. 67. (Chöre); 72. 3. 16. 23. 38. 48. (Choräle).

1. Tenor: sechszehn Nummern: 25. 26. 77. (Soli); 1. 33b. 35. 78. 54. 54. 59. 59. 67. 73. (Chöre); 3. 72. 63. (Choräle). — 2. Tenor: dreiundzwanzig Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 5. 7. 14. 15. 42. 49. 54. 54. 59. 59. 67. 76. (Chöre); 3. 72. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle). — 3. Tenor: einundzwanzig Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 7. 14. 15. 42. 54. 54. 59. 59. 62. 67. 71. (Chöre); 3. 72. 16. 23. 38. 48. (Choräle). — 4. Tenor: achtzehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 7. 14. 15. 54. 54. 59. 59. 67. (Chöre); 3. 72. 16. 23. 38. 48. (Choräle).

1. Baß (Jesus): siebenundzwanzig Nummern: 2. 8. 15. 17. 20. 22. 24. 27. 30. 32. 34. 42. 52. 71. (Soli); 1. 33b. 35. 78. 54. 54. 59. 59. 67. 73. (Chöre); 3. 72. 63. (Choräle). — 2. Baß: fünfundzwanzig Nummern: 65. 66. (Soli); 1. 33b. 35. 78. 5. 7. 14. 15. 42. 49. 54. 54. 59. 59. 67. 76. (Chöre); 3. 72. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle). — 3. Baß: dreiundzwanzig Nummern: 74. 75. (Soli); 1. 33b. 35. 78. 7. 14. 15. 42. 54. 54. 59. 59. 62. 67. 71. (Chöre); 3. 72. 16. 23. 38. 48. (Choräle). — 4. Baß (Judas): zweiundzwanzig Nummern: 77. 11. 17. 32. 49. (Soli); 1. 33b. 35. 78. 7. 14. 54. 54. 59. 59. 67. (Chöre); 3. 72. 16. 23. 38. 48. (Choräle).

Die nun noch im ersten Chor übrig bleibenden Nummern des Petrus: 22. 45. 46 des Pontifex I: 39. 42. 50, des Pontifex II: 50 und des Pilatus: 52. 54. 56. 76, die bei Bach ein Alumnus aus dem Orchester heraus, von seinem Geiger oder Bläserpult aus sang: diese müßten wohl heutzutage besonderen Bassisten anvertraut werden.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einige „Ausnahmekammermusiker“ kenne ich allerdings auch noch unter den Leuten unserer Generation, die jener Doppelanforderung gewachsen wären, Spieler und Sänger zu sein.

Der Arbeitsplan des zweiten Chores weicht nicht wesentlich von dem des ersten ab, nur werden Arien seltener in allen Stimmen.

1. Sopran: zwanzig Nummern: No. 12 (Solo); 1. 25. 26. 33a. 33b. 35. 36. 70. 77. 78. 54. 54. 59. 59. 67. 73. (Chöre); 3. 72. 63. (Choräle). — 2. Sopran: zweiundzwanzig Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 5. 42. 45. 49. 54. 54. 59. 59. 67. 71. 76. (Chöre); 72. 3. 21. 31. 49. 53. 55. (Choräle). — 3. Sopran: achtzehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 42. 34. 54. 59. 59. 62. 67. 71. (Chöre); 72. 3. 23. 16. 38. 48. (Choräle). — 4. Sopran: sechszehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 54. 54. 59. 59. 67. (Chöre); 72. 3. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle).

1. Alt: einundzwanzig Nummern: 60. 61. (Soli); 1. 25. 26. 33a. 33b. 35. 36. 70. 77. 78. 54. 54. 59. 59. 67. 73. (Chöre); 3. 72. 63. (Choräle). — 2. Alt (falscher Zeuge): dreiundzwanzig Nummern: 39. (Solo); 1. 33b. 35. 78. 5. 42. 45. 49. 54. 54. 59. 59. 67. 71. 76. (Chöre); 72. 3. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle). — 3. Alt: achtzehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 42. 54. 54. 59. 59. 62. 67. 71. (Chöre); 3. 72. 16. 23. 38. 48. (Choräle). — 4. Alt: sechszehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 54. 54. 59. 59. 67. (Chöre); 72. 3. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle).

1. Tenor: einundzwanzig Nummern: 40. 41. (Soli); 1. 25. 26. 33a. 33b. 35. 36. 70. 77. 78. 54. 54. 59. 59. 67. 73. (Chöre); 3. 72. 63. (Choräle). — 2. Tenor (falscher Zeuge): dreiundzwanzig Nummern: 39 (Solo); 1. 33b. 35. 78. 5. 42. 45. 49. 54. 54. 59. 59. 67. 71. 76. (Chöre); 72. 3. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle). — 3. Tenor: achtzehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 42. 54. 54. 59. 59. 62. 67. 71. (Chöre); 72. 3. 16. 23. 38. 48. (Choräle). — 4. Tenor: sechszehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 54. 54. 59. 59. 67. (Chöre); 72. 3. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle).

1. Baß: zweiundzwanzig Nummern: 28. 29. 51. (Soli); 1. 25. 26. 33a. 33b. 35. 36. 70. 77. 78. 54. 54. 59. 59. 67. 73. (Chöre); 3. 72. 63. (Choräle). — 2. Baß: zweiundzwanzig Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 5. 42. 45. 49. 54. 54. 59. 59. 67. 71. 76. (Chöre); 72. 3. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle). — 3. Baß: achtzehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 42. 54. 54. 59. 59. 62. 67. 71. (Chöre); 72. 3. 16. 23. 38. 48. (Choräle). — 4. Baß: sechszehn Nummern: kein Solo; 1. 33b. 35. 78. 54. 54. 59. 59. 67. (Chöre); 72. 3. 21. 31. 44. 53. 55. (Choräle).

Das echte Genie ist ökonomisch! Ja, die Matthäus-Passion ist eine liturgische Feier, das wissen wir bestimmt; denn es ist auch ein Text zur Passion vorhanden: „Texte zur Passionsmusik, nach dem Evangelisten Matthäo, am Karfreitage bei der Vesper in der Kirche zu St. Thoma“. „Vor der Predigt.“ Nun folgen die Texte Picanders bis zum Schluß des ersten Teiles, und dann heißt es: „Nach der Predigt“, und dann folgen Picanders, sagen wir nur dankbar auch gegen ihn, Poesieen des II. Passionsteiles. Also vor und nach der Predigt! Freilich, der Prediger wird schwer, schwer zu finden sein! Aber warum sollen wir nicht auch gegen ihn freundliche Duldung üben wie gegen Picander?

Woran konnte es nun aber eigentlich liegen, daß man so herrliche Kultur so in Schutt und Asche versinken lassen konnte? Im Anfang

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unserer uniformierten Zeit entstand der Vierergesang: Liedertafel und Singkränzchen zu je vier Stimmen — diese sind nun mal a priori da. Aber die Alten, die wechselten im a-cappella Chor beständig innerhalb eines größeren Werkes. Bei Palestrina und Orlando di Lasso klingen beispielsweise Soprane und Kontra-Alte mit dem Tenorbaryton, dann tiefe Bässe mit dem Mezzo-Sopran, dem dann ein frischer Zusammenklang hoher Männerstimmen folgt. Und so fort. Der Kombinationen gab's kein Ende. Wohin ist der deutsche Fünfklang geraten? — Da kam die Instrumentalmusik und brachte noch reichere Farben, bis endlich Wagner, der deutscheste aller Musikanten, jene feindifferenzierten Luftschwingungen erzeugte für das Ohr, die Manet und die Seinen in Frankreich dem Auge sichtbar machten. In unserer Zeit laufen nun die deutschen Maler nach Frankreich, und die französischen Musiker fangen an, Wagners und Bachs Farben zu fassen.

Bach, der überall der Erbe seiner Vorzeit war, griff mit Bewußtsein und Kraft nach beidem: dem feingegliederten Chormaterial der Italiener und Niederländer und dem Instrumentenklang der nordischen Orgel und der thüringischen Stadtpfeifer- und Kammermusik.

Nun entdeckte Mendelssohn, gerade in einer Zeit traurigster Liedertafelei (man denke nur an den Zusammenklang „Zelter, Grell, Bellermann"), die Passionspartitur. Ein Erbe Zelters und Grells hat im Anfange unseres Jahrhunderts dem köstlichen, innigen, verträumten und verschlafenen Steuermannslied aus dem „Fliegenden Holländer" auch die vierstimmigen Männerchorhosen und dazu noch ein paar blitzblanke „Kommißstiebeln" angezogen. Fünfhundert Sänger brüllen im dreifachen Fortissimo: „Durch Gewitter und Sturm" und dazu auch noch ein paarmal Hurra, ja wahrhaftig: Hurra! Von da aus gibt's dann in logisch konsequenter Folge auch noch in der Passion Bachs Hurra, Posaunen und Trompeten! Ja, man schlage das Kaiserliche Liederbuch auf und staune!

Natürlich, die Leute jener ersten Zelterzeit sangen die Passion „vierstimmig", wenn auch „jede Stimme" dabei „geteilt" war, — tut nichts zur Sache, der Passion wurde die Uniform angezogen. Dem zarten Kammerklang kam man mit den sich gerade bildenden großen Orchestern der besten Konzertinstitute „bei". Und Mendelssohn, dem ich seine Meisterwerke nie vergessen werde, wußte wahrscheinlich auch, daß er bei seinen Zeitgenossen eines — großen Apparates bedürfe. Die große Trommel ist aber in Sachen der großen Kunst eigentlich nicht vonnöten.

Unsere jetzigen Chordirigenten sind samt und sonders wohl noch nicht reif für die Bachaufgabe, und dem Kirchenmusiker, dem man die Lösung anvertrauen möchte — ? — Es gibt deren solche, die Klarinetten für Klarinen halten! Aber Cembalo lassen sie jetzt möglichst alle spielen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freuen wir uns, daß wir in der ersten Bachausgabe ein Werk haben, in dem nur des Meisters Partituren schlicht und möglichst getreu gedruckt wurden, ohne Generalbaß-Aussetzung und Cembalo-Verklebungen der feingeästelten Polyphonie; freuen wir uns, daß Riemann sie noch nicht „phrasiert" hat.

Die Orchesterkunst Strauß' und Mahlers, die immer feinere, intimere Farben sucht, wird dann, wenn an der Spitze der großen Konzertchöre erst einmal deren verstehende Jünger stehen, auch wieder den Klang Bachscher Polyphonie erfassen. Hoffentlich sind dann aber nicht jene Jünger wieder die Philister der neuen Zeit!

Arnold Mendelssohn sagte seinen Schülern: „Leere Systeme großer Partituren klingen am besten!" Hinter diesem scheinbaren Spott verbirgt sich ein tiefes Verstehen alter und neuester Meisterpartituren. Dieser Gedanke hat den alten Träumer schon tausendmal bewegt. Fast jede Bachsche Kantate führte er ähnlich auf — in seiner Phantasie. Erst durch diese akustische Entwirrung der vielverschlungenen Fäden verstand er auch des Meisters Registrierfingerzeige in den Orgelwerken. Aber dem Bommeldusischen musikalischen Teil der neuen Gottesdienstordnung kam er durch diese extravaganten Phantastereien nicht näher. Der sechsundzwanzigjährige Hilfsgeistliche, der im Mittelpunkt aller Dinge stand und wußte, warum alles so, und gerade so sein mußte, der sagte: „Das kommt davon, weil der Orgelspieler kein kindliches Herz hat."



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Neu einstudiert: „Der Prophet". Es scheint, als ob die ungerechte Geringschätzung Meyerbeers, die gewaltsame Herabsetzung seines gesamten Schaffens eine Reaktion hervorgerufen habe, die ebensosehr über das Ziel hinauszuschießen droht, wie die vom neudeutschen Parteifanatismus inszenierte Meyerbeerhetze. Als vor nicht allzu langer Zeit die „Hugenotten" neueinstudiert wurden, durfte man sich über die Rehabilitierung eines der besten, eigenartigsten Werke Meyerbeers aufrichtig freuen. Man sah neben vielen Schwächen so manches Gute, fast Geniale, man wurde wieder daran erinnert, welch eminente Bedeutung Meyerbeers Schaffen für die Entwickelung des modernen Musikdramas zukommt. Wenn aber jetzt die Leitung der Berliner Oper uns eine systematisch betriebene Meyerbeer-Renaissance bescheren will, so muß doch nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß ein solches Unternehmen eine bedauerliche Kraftvergeudung bedeutet und das Endresultat unter allen Umständen negativ sein wird. Was für unendliche Mühe hatte man sich gegeben, uns den „Prophet" — eines der schwächsten Werke Meyerbeers — wieder nahe zu bringen. Nicht ohne gewaltsame Eingriffe in die Partitur waren die Scenen straffer zusammengefaßt, neugruppiert, die Koloraturen auf ein Mindestmaß beschränkt, das Ballet (eigentlich das Beste von der Oper) reduziert, symphonische Zwischenspiele hinzukomponiert, neue, teilweis äußerst prächtige Dekorationen angefertigt worden. Man hatte so viel Mühe und Kosten an diese Neueinstudierung gewendet, wie sie sonst kaum zwei bis drei Novitäten zusammen zuteil werden. Diese Beobachtung wirkt um so deprimierender, als unsere Königliche Oper außer dem „Dalibor" — fragwürdigen Angedenkens — in der ganzen Saison nicht eine Erstaufführung gebracht hat. Und was war schließlich das Reinergebnis des Abends? Die Erkenntnis, daß der „Prophet" — von einigen gelungenen Episoden abgesehen — uns in der Hauptsache mehr die Schäden als die Vorzüge des Meyerbeer-Genres zum Bewußtsein bringt. Selbst da, wo die Musik anfängt, tiefer zu interessieren, verhindert der verlogenste aller Operntexte durch seine widerliche Sentimentalität und krasse Unwahrscheinlichkeit eine intensive Teilnahme. Welch ein peinlicher Widerspruch zwischen der possenhaften Verzerrung der Historie durch Scribe's Libretto und der ängstlichen geschichtlichen Treue in Nebendingen seitens der Regie! Ich finde hier einen fatalen Hang zu überwundener Meiningerei und kann mich mit den Tendenzen dieser Art von Regieführung nicht allzu sehr befreunden. Am Pult stand Leo Blech, der die Ensembles sicher und lebendig, gelegentlich mit allzu aufdringlicher Betonung von Einzelheiten, leitete. Rudolf Berger sang die Titelrolle sehr anerkennenswert, doch fehlt ihm der faszinierende Persönlichkeitsreiz, den man vom Sänger und Darsteller des Propheten erwartet. Zudem entbehrt seine Stimme, trotz des Tenor-Timbres, der charakteristischen, individuellen Färbung. Marie Goetze als Fides, Frieda Hempel als Bertha fanden sich mit ihren Aufgaben recht brav ab, ohne die grandios theatralische Geste des Meyerbeer-Stiles zu treffen. Unter den Wiedertäufern ragte neben Sommer und Bachmann Paul Knüpfer durch seine vollendete Gesangs- und Vortragskunst hervor.

Paul Bekker

BRAUNSCHWEIG: Im Hoftheater gastierten drei Bewerberinnen für das Fach der ersten Soubrette, von denen Steffi May (Teplitz) den größten Erfolg hatte. — Um das Fach des Spielbaritons bewarben sich die Herren Ruoff und Laaß. — Walter Favre (lyrischer Tenor) tritt am 1. April in den Verband des Hoftheaters. — Großen, berechtigten Erfolg hatte die neueinstudierte Oper „Die Nazarener" von Viktor Hansmann, dem im Dezember verstorbenen Berliner Tondichter; das Werk überragt turmhoch viele neuzeitliche und verdient weitere Verbreitung.

Ernst Stier

BRESLAU: Puccini's „Madame Butterfly" hat ihren Weg ziemlich spät zu uns gefunden. Leider kam sie zu einer Zeit, da wir den beiden Hauptrollen nicht die richtigen Künstlerindividualitäten zur Verfügung stellen können. Fanchette Verhunk ist eine Operntragödin ersten Ranges, aber ihre dramatische Ader strömt reicher als ihre lyrische. Immerhin brachte sie die Herzensqualen der japanischen Liebesheldin zu erschütternder Wirkung. Für die zierliche, liebliche Geisha der ersten Akte war sie zu wuchtig, auch in der Gestalt, zumal ihr in Arthur Corfield-Mercer ein Partner zur Seite stand, der stimmlich wie körperlich von schmächtigem Wuchse ist. Dem wackeren Tröster Sharpless lieh Josef Höpfl seine ruhige Bonhommie. Die Ausstattung Hugo Kirchners zeigte entzückende Landschaftsbilder und Interieurs, Julius Prüwers musikalisches Ensemble das bei diesem dirigierenden Künstler gewohnte Stilgefühl. — In d'Albert's „Tiefland", dessen Wiedergabe von Frau Verhunks glutvoller „Martha" beherrscht wird, gastierte ein junger rumänischer Tenorist namens Nasta, der vielleicht eine Zukunft hat.

Dr. Erich Freund

DRESDEN: Die zweiaktige komische Oper „Robins Ende" von Eduard Künneke, Text von Maximilian Moris, erzielte bei der Erstaufführung im Königlichen Opernhause einen sehr freundlichen Erfolg. Sind auch dem Textbuch, das sich auf einer Anekdote aufbaut und an sich kaum für einen Einakter genug Handlung darbietet, zahlreiche Längen und keinerlei poetische Schönheiten eigen, so ist es doch bühnenwirksam und bietet dem Komponisten reichlich Gelegenheit, sein sehr freundliches und liebenswürdiges Talent zu entfalten. Er hat nicht nur den Mut, zu den geschlossenen Formen der älteren Oper zurückzukehren, sondern auch die Fähigkeit dazu, denn seine Erfindung fließt meist leicht dahin, und seine Melodieen sind ohrenfällig, ohne trivial zu werden. Diese erfreulichen Eigenschaften zeigen sich in allen Ensemblesätzen und kommen in einem prächtigen Trinkquartett sowie vor allem in der Volksszene des zweiten Aktes mit dem sehr tüchtig gearbeiteten Doppelchor zu wirksamem Ausdruck. Der musikalische Dialog ist weit weniger glücklich behandelt. Hier beschränkt sich der Komponist auf das sattsam be-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kannte melodielose Deklamieren, das er überdies noch durch gesprochene Interjektionen ergänzt; man hat den Eindruck, als wäre es unter diesen Umständen vorteilhafter für den Komponisten gewesen, gleich offen zum gesprochenen Dialog zurückzukehren. Auch die Monologe der Hauptpersonen stehen an musikalischem Wert weit hinter den Ensembleszenen zurück. Die Instrumentation ist geschickt, könnte aber etwas klanggesättigter sein. Die Ouvertüre, die zwischen den beiden Akten als Zwischenspiel eingefügt ist, erwies sich als ein sehr hübsches, klangvolles und wohlgesteigertes Musikstück und fand lebhaften Beifall. Die Aufführung stand unter Ernst v. Schuchs Leitung und wurde mit Minnie Nast, Scheidemantel, Soot, Pauli und Lordmann in den Hauptrollen den Anforderungen des Werkes in bester Weise gerecht. Wenn dieses sich auf der Bühne längere Zeit halten soll, was um der hübschen Musik willen zu wünschen wäre, so müßten in der ersten Hälfte des ersten Aktes ausgiebige Striche angebracht werden. — Ein Gastspiel Lilli Lehmanns als Fidelio hob sich aus den Opernabenden als wertvolles Ereignis heraus.

F. A. Geißler

HAMBURG: Unsere Oper ging an eine Neueinstudierung der Halévy'schen „Jüdin" heran. Halévy's „Jüdin" gehört zu den Opern, die immer neu einstudiert werden müssen. Zu einem festen Platz im Spielplan kann sie es nicht mehr bringen. Auch diese letzte neue Einstudierung, die Gustav Brecher sehr gewissenhaft besorgt hat, und in der neben dem rühmlichst bekannten Eleazar Pennarinis Frau Fleischer-Edel als verdienstliche, wenn auch stimmlich nicht einwandfreie Recha mitwirkte, dürfte kaum die laufende Spielzeit überleben. — Ein Novitätenabend brachte Wolf-Ferrari's Intermezzo „Susannens Geheimnis" und Adam's nachgelassene Oper „Der Toreador": zwei Werke, die gar nicht zusammenpassen. Denn, während in der kleinen neuen Oper Wolf-Ferrari's alles von unendlicher Feinheit und Zartheit ist, während sich dies wirklich köstliche Intermezzo als die Erfüllung aller derjenigen Versprechungen präsentierte, die man auf den Schöpfer der „Neugierigen Frauen" setzen durfte, ist in der Adamschen Oper alles plump und grob. Die Handlung, eine jener abgebrauchten Buffonerieen, wie sie zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Italien guten Erfolg hatten, ist nur frech und schamlos, ohne eine Spur von Witz, ohne eine Spur von Esprit. Und die Musik Adam's, rhythmisch monoton-plätschernd, melodisch unglaublich armselig, läßt es begreiflich erscheinen, daß ernste Zweifel über ihre Abstammung vom Komponisten des „Postillon" aufkommen konnten. Auch diese beiden Opern waren von Gustav Brecher ausgezeichnet einstudiert.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Am 22. Februar ging — etwas verspätet — Karl Weis' dramatisch und musikalisch ungemein wirkungsvolle Volksoper „Der polnische Jude" zum erstenmal in Szene. Das szenisch ganz hervorragend stimmungsvoll und stilecht vorbereitete, daneben musikalisch mit größter Sorgfalt behandelte Werk fand eine sehr sympathische Aufnahme. Als Mathis stellte Herr Kronen eine äußerst lebendig erfaßte und herrlich durchgeführte Gestalt hin; neben ihm taten sich hervor Gertrud Kappel (Anette), sowie die Herren Battisti (Christian) und Moest (Schmitt). Boris Bruck leitete die Oper sicher und temperamentvoll.

L. Wuthmann

KÖLN: Im Opernhause wurde Alice Guszalewicz, die bei ihrem Gastspiel im Teatro Real in Madrid als Brünnhilde großen Erfolg erzielt hat, nach ihrer Zurückkunft als Leonore („Fidelio") und Amelia („Maskenball") sehr gefeiert. — Die Scheidemantelsche Umwandlung von Mozart-da Ponte's „Cosi fan tutte" in die Mozart-Calderon'sche „Dame Kobold" ging jetzt auch hier in Szene und fand bei durchweg recht braver Wiedergabe sehr freundliche Aufnahme.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Die neue Direktion des Königlichen Theaters hat die Erwartungen, die man in sie setzen zu dürfen glaubte, etwas enttäuscht. Die erste Neuheit: „Tiefland" vermochte sich nicht lange zu halten, und nach längerer Pause folgt jetzt die Wiederaufnahme von — „Hoffmanns Erzählungen". Das ist wirklich keine Tat, um so weniger, als die Aufführung durchaus nicht glänzend ist. Dem größeren Publikum scheint die Vorstellung immerhin zu gefallen.

William Behrend

MÜNCHEN: Felix Mottl hat, wie er in der Musikalischen Akademie den Romantiker mit dem mozartischen Herzen durch ein eigenes Konzert ehrte, auch in der Oper Ludwig Spohr durch eine musikalisch feingestimmte Aufführung der „Jessonda" (mit Maude Fay in der Titelrolle) eine Jubiläumsfeier bereitet; wehmütig erkannte man dabei, wieviel adlige Anmut der Musik durch des Buches Sterblichkeit dem Tode durchs Vergessen verfallen ist. — Das große Ereignis fürs Münchner Opernpublikum aber war die von Hugo Röhr liebevoll geleitete erste hiesige Aufführung von Puccini's japanisch-italienischer Oper mit dem polyglotten Titel „Madame Butterfly"; dieser mit etwelchen Orientalismen aufgeputzte Abklatsch der „Bohème" und der „Tosca" erregt durch die sentimentale Handlung die tränenfeuchte Rührung der lebenslustigen Bevölkerung Münchens, findet aber auch zum Erstaunen überschwängliche Wertschätzung bei einem Teil der ästhetisch-kritischen Hüter. Als Cho-Cho-San gewinnen Frau Bosetti wie Frl. Craft (deren Talent sich glücklich entfaltet) das Herz auch des von Puccini kalt gelassenen Zuschauers. — Der Fasching brachte uns im Hoftheater anstatt der traditionellen „Fledermaus" heuer Millöckers „Bettelstudent" in einer leider recht matten Aufführung. — Wertvoller war uns jedoch die Wiederaufnahme der „Feuersnot" von Strauß, in der Feinhals einen ganz prachtvollen Kunrad stellt; dieses geistvoll übermütige Werk wurde mit einem erschrecklich öden Ballet „Münchner Bilderbogen (ein Künstlerfest)" von Erik Meyer-Helmund gepaart, dem Fritz Cortolezis vergeblich lebendigen Odem einzuhauchen versuchte. — Ein interessantes Gastspiel von Marie Gutheil-Schoder von der Wiener Hofoper als Nedda, Santuzza und Carmen erwies aufs neue die außergewöhnliche künstlerische Intelligenz dieser Sängerin, die die drei romanischen Frauen mit einer Schärfe des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ausdruckes in Ton und Gebärde darstellt, wie man sie in der Oper selten findet.

I. V.: Paul Ehlers

PARIS: Seit neunzehn Jahren ist Léo Delibes tot, und noch immer steht seine Erbschaft als Balletkomponist offen. Darf man heute Reynaldo Hahn als glücklichen Ersatzmann nennen? Fast möchte man es glauben, wenn man den rauschenden Beifall gehört hat, der in der Großen Oper den zwei Akten seiner „Fête chez Thérèse" zuteil wurde. Die Musik allein hat freilich den Erfolg nicht gemacht. Es kamen noch verschiedene andere günstige Umstände hinzu. Vor allem war es eine glückliche Idee des verstorbenen Catulle Mendès, sich von einem der hübschesten Gedichte Victor Hugos zu einem Tanzpoem anregen zu lassen. Für den ersten Akt benutzte er die Epoche des Dichters, nämlich die Zeit Louis Philipps, und für den zweiten die Epoche des Gedichtes, nämlich das Rokoko. Dieser Einfall gestattete nicht nur dem Musiker, sondern auch dem Kostümzeichner einen pittoresken Kontrast zwischen zwei Kulturepochen, und beide haben den Vorteil begriffen. Dazu kommt aber noch, daß die Oberleitung des Ballets der Großen Oper kürzlich in andere Hände überging. Da Frau Mariquita als Balletmutter der Komischen Oper Wunder gewirkt hat, so zog man auch in der Großen Oper eine weibliche Kraft vor, und die Probe, die Frau Stichel gab, läßt die Wahl als äußerst glücklich erscheinen, denn sie hat mit mehreren Mißbräuchen aufgeräumt, die lähmenden Regeln der Hierarchie durchbrochen und sich strenge daran gehalten, daß auch eine gemimte und getanzte Geschichte eine gewisse Wahrscheinlichkeit haben müsse, um eine kräftige Wirkung auszuüben. Selbst die ersten Tänzerinnen mußten daher auf das hergebrachte, zu keinem historischen Kostüm passende bauschige Tüllröcklein verzichten, aber der Erfolg hat dieses Opfer auf dem Altar der Wahrheit mehr als gerechtfertigt. — Das „Fest bei Therese" hat wohl auch davon Nutzen gezogen, daß ihr die gleichfalls neue Oper „La Forêt" von Augustin Savard vorausging, denn dieses achtungswerte Werk ist eine der schlimmsten Folgen des Rompreisprivilegs. Savard ist als Komponist in jener Epoche stecken geblieben, wo die schmerzlichen Vorhalte des „Tristan"-Vorspieles für das letzte und höchste Wort in der Kunst galten. Sein „Wald" hat weder die theatralische Romantik des „Freischütz" noch das duftige Waldweben des „Siegfried", sondern nur gequälte Akzente und düstere Harmonieen. Die Fee Nemorosa, deren Partie noch am günstigsten behandelt ist, wird durch ein Trompetensignal eingeführt, was für eine Waldgöttin sicher nicht am Platz ist. Louise Grandjean machte immerhin einigen Eindruck, während sich der berühmte Bassist Delmas umsonst mit seinem Holzhacker abmühte.

Felix Vogt

STUTTGART: „Die Nachtigall", Scherzo in einem Akt von Karl v. Kaskel, Text von F. A. Geißler. Erste Aufführung. Als Galavorstellung zum Geburtsfest des Königs wurde zum ersten Male Karl v. Kaskels einaktiges Scherzo „Die Nachtigall" geboten. Das zierliche Werkchen behandelt in biedermeierlichem Milieu das Thema: Welche Liebe ist die siegreiche? Die mit zarten Worten schwärmende, die materielle Sicherung bietende oder die auf Standeshöhen sich stützende? Der Textverfasser kommt zu dem Schluß, daß keine der drei Arten das Herz eines liebesehnenden Mädchens gewinnt, und daß „die Liebe auf den ersten Blick", deren Zauberlicht blitzgleich vom Himmel zuckt, alles aus dem Felde schlägt. Drei Freier bemühen sich um die niedliche Liselotte: ein Schwärmer, ein Reicher und ein Marquis. Über redseligem Gedankenaustausch über das Wesen der Liebe verpassen sie aber den rechten Weg zum Herzen der Geliebten, und auch das leise Locken der Nachtigall belehrt sie nicht. Erst die Beobachtung des Schattens der zur Ruhe gehenden Geliebten am hellerleuchteten Fenster erweckt bei den dreien etwas lebhaftere Gefühle, die aber nur zu einer lärmenden Streitszene führen. Das erschreckte Mädchen ruft nach Hilfe. Ein fremder Offizier erscheint zu ihrem Schutz, und nun wird den verblüfften Freiern „die Liebe auf den ersten Blick" mit großer Fixigkeit und Deutlichkeit vordemonstriert. Der Textverfasser hat dem Komponisten in den ersten Szenen, mit den weitschweifig über das Wesen der Liebe disputierenden Freiern, eine äußerst schwierige Aufgabe gestellt, die musikalisch kaum zu lösen war. Es bleibt ein Hin- und Herreden ohne musikalische Entwickelung. Erst als die uninteressanten Freier ausgeschaltet sind, findet der Komponist melodische Fäden, die er mit feinem Geschmack und kunstfertig verknüpft und bis zum Schluß ausspinnt. Diese freiere und reichere Entwickelung tritt nur zu spät ein, als daß sie noch den Eindruck des Stockenden und Monotonen in den ersten Szenen ganz verwischen könnte. Die zweite Hälfte des Werkchens ist auch klanglich reicher und hat im Orchester feine, reizvolle Farben. Eine konzentriertere Fassung und eine Aufhellung der instrumentalen Ausmalung der ersten Szenen würden gewiß die Wirksamkeit des künstlerisch vornehm angelegten Werkes erhöhen. Die Aufführung verlief unter der Leitung von Max Schillings und Emil Gerhäuser und sorgfältigster Wiedergabe der Partieen durch Alfred Goltz (Cölestin), Albin Swoboda (Berthold), Hans Bertram (Marquis), Lisa Heinefetter (Liselotte), Johanna Schönberger (Mutter) und Wolfgang Kanzow (Offizier) musikalisch und darstellerisch glatt und belebt. — Als zweite Novität erschien Wolf-Ferrari's fein intimes Intermezzo „Susannens Geheimnis", das auch hier, wie auf anderen Bühnen, durch seine geschmeidige Melodik und seine reizvolle, pikante Klanggestaltung feinen, behaglichen Genuß bereitete. Ida Hanger und Hermann Weil sangen und spielten das Stück mit der erforderlichen Eleganz und mit frischem Temperament. Paul Drach brachte die zahlreichen pikanten Feinheiten der Partitur zu bester Wirkung.

Oscar Schröter

KONZERT

BERLIN: Leonid Kreutzer, der bisher nur als ein guter Pianist bekannt war, zeigte sich in einem Konzert, das er an der Spitze der Philharmoniker leitete, als ein tüchtiger Dirigent,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der das Orchester sicher zu führen versteht. Er begann mit einer Symphonie von Scriabine, deren erster Satz mit einem vielversprechenden Thema anfing, nachher aber enttäuschte. Viel zu oft wiederholt sich dieses Motiv, ohne sich zu entwickeln. Das Orchester ist klangüppig behandelt, es fehlt aber an der Gliederung der Perioden, an Gegensätzen zwischen helleren und dunkleren Farben, an durchsichtigeren und volleren Partieen. Und die Länge der Sätze! Das düstere Kolorit herrscht vor, ein flotteres Scherzo fehlt überhaupt. Im Finale verwandelt sich das Hauptmotiv in einen kriegerischen Marsch, es klingt dann aber recht trivial. Lisztschen und Wagnerschen Wendungen begegnet man häufig. Dann spielte Efrem Zimbalist das Violinkonzert a-moll von Glazounow und die Bachsche g-moll Fuge mit Präludium. Er ist ein trefflicher Geiger, der klar gestaltet und viel Empfindung im Vortrag zeigt. Regers symphonischer Prolog zu einer Tragödie beschloß den Abend. — Der 7. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte Beethovens Egmont-Ouvertüre, des Dirigenten „Don Quixote“ und zum Schluß Schuberts C-dur Symphonie. Die Herren Dechert und Gentz spielten die Soli des Cello und der Bratsche mit feinstem Eingehen in die Intentionen des Tondichters. An dem Werke, das geistesverwandt mit dem „Till Eulenspiegel“ ist, hatte das Publikum herzliche Freude; es wurde auch glänzend zur Wirkung gebracht mit all den ulkigen Orchesterwitzen, wie der blökenden Hammelherde, dem Sausen der Windmühlenflügel usw. Schade, daß die Variationen etwas auseinanderfallen, es fehlt dem Aufbau an einer Steigerung zu einem Brennpunkt. Schuberts Symphonie wurde mit vollendeter Anmut und Klangschönheit gespielt, so daß man sich der Längen kaum bewußt wurde. — Mit einem Jubiläumskonzerte zur Feier ihres 25jährigen Bestehens haben die Wagnervereine Berlin und Berlin-Potsdam ihre Tätigkeit eingestellt. Sie haben uns in Berlin viel Schönes dargeboten und den Zweck, das Verständnis der Wagnerschen Kunst in weiten Kreisen zu fördern, ehrlich erfüllt. Nun aber der Sieg auf der ganzen Linie erfochten, tut man recht daran, nicht weiter zu konzertieren. Jetzt hat es keinen Sinn mehr, Bruchstücke von den Opern und Musikdramen im Konzerte zu bringen, die man oft genug wirklich gut im Opernhause aufgeführt genießen kann. Das Programm dieses letzten Jubiläums- und zugleich Abschiedskonzertes enthielt nur Wagnerisches: die Faust-Ouvertüre, drei der Gesänge auf Mathilde Wesendonksche Lieder mit Orchesterbegleitung, gesungen von Cäcilie Rüsche-Endorf aus Hannover, das Siegfried-Idyll, Stücke aus den „Meistersingern“ mit Friedrich Plaschke als Hans Sachs, Vorspiel zu „Tristan“ und Isoldes Liebestod, zum Schluß noch den Kaisermarsch. Dr. Muck dirigierte den Abend mit der ihm eigenen Ruhe und Sicherheit; alles kam klar zur Geltung.

E. E. Taubert

Das Klingler-Quartett scheint mit Vorliebe auf Werke zurückzugreifen, die einst das Joachim-Quartett gespielt hat; dazu gehörte auch Gernsheims gehaltvolles c-moll Quartett op. 25, das auch jetzt wieder recht gefiel. Das weitere Programm bestand aus Haydns G-dur op. 17, dessen berühmten Rezitativsatz der Primgeiger wundervoll vortrug, und aus dem Brahmsschen F-dur Quintett (zweite Bratsche: Fritz Rückward), dessen Finale sicherlich nie klangschön gespielt werden kann. — Gustav Bumcke, der unermüdliche Vorkämpfer für die Blaskammermusik, hatte außer dem Harfenisten Max Saal, der auch zugleich als brillanter Begleiter am Klavier sich wieder zeigte, eine Schar von 15 Bläsern aufgeboten und zu einem tadellosen Ensemble vereinigt, in dem der Ersatz des Saxophons durch ein Waldhorn in letzter Stunde nötig geworden war. Der Konzertgeber hatte die Freude, daß namentlich seine Tondichtung „Der Spaziergang“ op. 22 wieder gefiel; noch gelungener erschienen mir aber seine zwei Gesänge op. 25 infolge ihrer großzügigen Melodik und feinen Tonmalerei. Ida Kuhl-Dahlmann, eine durchaus das Mittelmaß überragende Altistin, trug sie mit viel Temperament und Geschmack vor und brachte ihre prächtigen Stimmittel trotz der Begleitung von zwölf Bläsern und Harfe mühelos zur Geltung. — Eine junge Schülerin Marteau's, der dabei das Blüthner-Orchester leitete, Gunna Breuning, zeigte sich als völlig konzertreif, wenngleich ihre Tonbildung noch verfeinert werden muß; ganz prächtig trug sie u. a. Dvořàks wertvolles, national gefärbtes Konzert vor. — Wieder versuchte der Geiger Alessandro Certani sein Heil in der Öffentlichkeit, aber auch wieder ohne rechten Erfolg; nur in langsamen Sätzen, wo er singen kann, interessiert er; die schnellen Sätze selbst des Mozartschen G-dur Konzerts klangen schülerhaft. Weit mehr Interesse erregte der in Certani's Konzert mitwirkende Sänger Rudolf Hofbauer, der beste Baritonist der Berliner Bühnen; er wiederholte die Ballade „Die Jüdin von Worms“ von Woikowsky-Biedau, die kürzlich in einem Stransky-Abend des Blüthner-Orchesters zur ersten Aufführung gekommen war. Wenngleich auch diesmal die Orgel wieder fortblieb, so hinterließ das Werk dank der Hingebung des Philharmonischen Orchesters unter Dr. Kunwald diesmal doch einen wesentlich günstigeren Eindruck; insbesondere zeigte es sich, daß die Orchesterbehandlung des Komponisten doch sehr geschickt und tonmalerisch ist, sowie daß das Werk in seinen einzelnen Teilen recht wirkungsvoll sich steigert. — Einen Riesenerfolg hatte Carl Flesch, der mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte; Joachims famoses, für die heutige Zeit freilich gar zu langatmiges Ungarisches Konzert trug er neben Bachschen Werken so vollendet wie nur denkbar vor.

Wilhelm Altmann

Das 18. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters stand wieder unter der Leitung von Dr. Georg Göhler, der sich auch an diesem Abend als ein Dirigent von nicht gewöhnlicher Begabung erwies. Sein sicheres Stilgefühl, das er im ersten Konzert den Klassikern gegenüber bekundet hatte, kam diesmal in gleicher Weise einem modernen Programm zugute. Berlioz' „Lear“-Ouvertüre, Liszts Marsch der heiligen drei Könige aus „Christus“, Strauß' „Don Juan“ und Tema e variazioni op. 131 von Bossi kamen in wohldurchdachten, sorgfältig vorbereiteten,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bis ins kleinste ausgefeilten Vorführungen zu Gehör. Daß Göhler auch als Dirigent über das nötige Temperament verfügt, zeigte er in glänzender Weise mit der Straußschen Tondichtung. Bossi's op. 131 fesselt durch manche reizvolle Einzelheiten in harmonischer und rhythmischer Hinsicht, vermag es aber als Ganzes infolge des Fehlens einer ausgesprochenen Eigenart zu keiner rechten Wirkung zu bringen. Als Schluß des Abends war die „Tannhäuser"-Ouvertüre verzeichnet. — Die Neuheit des 4. Symphonischen Musikabends des Blüthner-Orchesters bildete die Symphonie No. 3 von Jean Sibelius. Die enge Verwandtschaft von Sibelius' Tonsprache mit der finnischen Nationalmusik, die innigen Beziehungen dieser Musik zu dem landschaftlichen und dem Volkscharakter Finnlands spiegeln sich auch in dem op. 52 des nordischen Künstlers deutlich wider. Das Schwermütige, Versonnene findet in ihm ebenso seinen charakteristischen Ausdruck wie das die vorwiegend melancholische, düstere Stimmung zuweilen jäh aufhellende trotzige Ungestüm und männliche Sichaufraffen, dem freilich kein endgültiger Sieg beschieden zu sein scheint. Am bedeutendsten wirkt der zweite Satz, eine eigenartige Verbindung von langsamem und Scherzoteil, in dem auch eine Besonderheit Sibelius': das Rhapsodische und Sprunghafte am wenigsten in Erscheinung tritt. Eine sehr gute Wiedergabe erfuhr unter Josef Stransky's sicherer Führung auch der Lisztsche „Prometheus". Ludwig Heß sang nach der Seite des Vortrags hin in vollendeter Weise Teuts Nachtgesang aus dem „Moloch" von Schillings, den Wolfschen „Rattenfänger" und die Schlußszene aus „Guntram" von Strauß. Das Programm bot schließlich noch Vorspiel und Schluß des dritten Aktes von „Parsifal". Willy Renz

Einen gut geschulten, im piano sehr angenehmen, im forte etwas harten Sopran besitzt Martha Schley. Der belebte Vortrag könnte wohl noch mehr innerliche Wärme ausstrahlen. Gelegentliche Unreinheit erschien als Folge unnötiger Nervosität. Der mitwirkende Cellist Eugen Sandow ist ein hervorragender Vertreter seines Instrumentes, dessen Spiel sich äußerst vorteilhaft gegen das vieler seiner Kollegen abhebt, vor allem durch künstlerische und geschmackvolle Phrasierung. Er spielte u. a. mit gutem Erfolge als Neuheit ein Adagio mit Begleitung des Harmoniums (Karl Kämpf) von E. E. Taubert. — Bei Grete Hentschel-Schesmer machte sich eine große Nervosität störend fühlbar. Allmählich sang sie sich ein und ließ dann einen charakteristisch gefärbten, wohlgebildeten Alt erkennen. Aber tieferes Eindringen in die Dichtungen ist erforderlich; das ziemlich starke Temperament allein genügt nicht. — Der Mezzosopranistin Ella Becht wären vielleicht in der Oper bessere Erfolge beschieden. Sie singt mehr dramatisch als lyrisch. Das Tremolo muß verschwinden. Als vorzügliche Salonmusik erwiesen sich mehrere Lieder von C. Beines. — Recht starke Enttäuschung bereitete die Sopranistin Irma Nordmann. Kleines, tremolierendes Stimmchen, konventioneller Vortrag. Einige Lieder von Bogumil Zepler ragten nicht über den Salonstil hinaus. Das Beste bot die mitwirkende Cellistin Adèle Clément; mit tadelloser Korrektheit, aber ohne Auffassung und Temperament spielte sie Bach und Popper.
Arthur Laser

Max Pauer eröffnete die Reihe seiner hiesigen Klavierabende mit Schumann, auffälligerweise unter nur schwacher Beteiligung des Publikums. Es ist dies mit eines der charakteristischen Merkmale der Kulturlosigkeit unserer Zeit. Mit Bumbum und Trara inszenierte Konzerte, die irgendwie ein „Sensatiönchen" bedeuten, locken; eine im Grunde wirkliche Sensation schätzt jedoch niemand oder doch nur der Teil des Publikums, der auf höherer Kulturstufe steht. Ist heutzutage nicht ein schlichter, innerlicher, männlicher, kerndeutscher Künstler von den Qualitäten eines Pauer im Grunde eine Seltenheit? Sein Schumann-Abend erwies es aufs neue.
Alfred Schattmann

Im Konzerte des Holländischen Trio, von dem ich Brahms' C-dur Trio in guter Darstellung hörte, führte Philipp Scharwenka seine Symphonia brevis zum ersten Male in Berlin auf. Das allen modernen Extravaganzen fremde, an wertvollen Eigenschaften reiche Werk hinterließ einen äußerst wohltuenden Eindruck und erzielte einen starken Erfolg. Es enthält breite, stimmungsstarke Themen, die sich klar von den Zwischengliedern abheben, so daß der den einzelnen Sätzen zugrunde liegende architektonische Gedanke dem Hörer klar verständlich wird. Die drei Sätze kontrastieren ihrerseits hinreichend und schließen sich zu einer harmonischen (vorwiegend heiteren) Gesamtstimmung zusammen. Man fühlt, daß diese Musik, dem starken, von Pose und Selbstbetrug freien inneren Erleben eines gereiften Meisters entsprang. Die Vorzüge der Erfindung werden durch eine schlechthin vollendete Satz- und Instrumentierungstechnik ins hellste Licht gesetzt. — Der Verein für klassische Kirchenmusik brachte unter seinem Dirigenten Carl Thiel zwei äußerst wertvolle Werke der Frührenaissance: eine fünfstimmige Messe „Salve crux, arbor vitae" von Jacob Obrecht, aus der im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe dieses niederländischen Großmeisters, und das Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei aus der Missa „Vestiva i colli" für zwei Chöre von Ruggiero Giovanelli, dem Nachfolger Palestrina's. Dieses Werk besonders erschien mir als eins der herrlichsten jener Zeit, während der um hundert Jahre ältere Obrecht teilweise noch durch allzu krause Kontrapunktik und unvermittelte Harmonieschritte befremdet. Auch je ein Chorlied von L. Lechner und J. S. Bach machten tiefen Eindruck, bei befriedigender Ausführung. Zum Schluß wurde ein Bußpsalm für Chor, Orchester und Orgel von Thiel aufgeführt. — Cecile Ayres zeigte in ihren Klaviervorträgen hier und da einiges musikalisches Talent, so daß sie nach ferneren mehrjährigen, ernsten Studien vielleicht Befriedigendes wird leisten können. — Hedwig Wiszwianski muß ich abraten, das Klavierspiel zur Hauptbetätigung ihres Lebens zu machen. Hermann Wetzel

Otto Neitzel: 2. Vortrag über Robert Schumann. Neitzel hebt die Reinheit, Biederkeit und Treuherzigkeit Schumanns hervor, er sei eine Inkarnation des deutschen Nationalcharakters ohne jede Beimischung von Erotik.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Er betont wieder seinen Gegensatz zu Chopin, dem romanisch-slawischen Romantiker: Chopin gelange durch seine nervöse, fast pathologische Natur zu seiner Musik, Schumann durch seinen Idealismus, der zum Teil durch Lektüre genährt wird. Neitzel kann sich nun etwas schlecht ausfinden, da er Chopin innerlich und Schumann in gewissem Sinne äußerlich nennen muß. Die Sache, meine ich, liegt so: Chopin ist die bedeutendere Persönlichkeit und kann daher mehr aus seiner Seele schöpfen, während Schumann, so tief und wahr er auch ist, mehr auf Anregungen angewiesen ist. Auch liegt ein Widerspruch darin, daß Neitzel gegen die Zerfaserung feinerer Kunstwerke wettert, selbst aber auf altmodische Weise analysiert. Das sollen jedoch nur geringe Einwände sein gegen seine liebevolle, kernige Art, einen Meister uns näherzubringen. — Jacques Thibaud hat mich enttäuscht. Er hat zwar den schönen, vollen Ton großer Geiger, auch sucht er objektiv-klassisch zu spielen, aber ihm fehlt (abgesehen von der Klarheit im Technischen und reiner Intonation) die Seele, die herrliche Dinge zu künden versteht. — Vally Fredrich-Höttges. Aus dem Programm dieser ausgezeichneten, geistvollen Altistin will ich mit besonderem Lobe die Darbietung der so gut wie nie gehörten innigen Ballade „Scholastica" von Carl Loewe für Alt und Chor herausheben. — Zwei Vorträge von Prof. E. Jaques-Dalcroze. 1. Vortrag: Erziehung der rhythmisch-musikalischen und ästhetischen Sinnes- und Gehörbildung. Das war ein Ereignis, man darf sagen, das Ereignis unserer Musiksaison. Wir hörten einen Mann, der sich das hohe Ziel gestellt, den Sinn für Rhythmus durch eine einfache, sinnvoll ausgedachte Methode zu wecken und zu befestigen. Früher, führte er aus, seien die Musikschulen nur von Musikern besucht worden, heute sei die Musik volkstümlich. Früher sei die Technik Mittel zum Zweck gewesen, heute sei sie Selbstzweck. Es müsse aber alles fehlgehen aus einem Grunde: aus dem Mangel an gewissenhafter Vorbildung des rhythmischen Sinnes und Gehörs. Ohr und Nervensystem, die beiden Vermittler von Klang und Rhythmus, müssen gesondert gebildet werden; dann setze der eigentliche Musikunterricht ein. Es hänge alles von der genannten Erziehung ab; nur durch rhythmische Gymnastik könne das freie Spiel des Unbewußten gesichert, der Körper von den Kunst- und Lebensrhythmen durchdrungen und die Seele fähig gemacht werden, Schönheit und Wahrheit in sich aufzunehmen. Darum sollte auch ein Mensch ohne Individualität kein Lehrer sein dürfen. Nichts aber verleite mehr zum schiefen Urteil als das Klavier. Wenn ein Kind, so glauben die Eltern, Passagen gut spielt, dann sei es befähigt. In Wahrheit aber sei heute auch das talentvollste Kind gezwungen, die Sonne in einen fensterlosen Raum hineinscheinen zu lassen. Warum, fragt Dalcroze, verstehen die Leute so wenig von moderner Musik? Weil ihr Innerstes nicht sofort auf die Bewegungen der Musik reagiert und ohne rhythmische Gymnastik nicht reagieren kann. Die Urgesetze des Lebens bleiben ihnen verborgen. Arithmetik und Geographie, das werde mühevoll gelehrt. Aber die Erziehung des Geschlechtes zum Wollen und Können durch den Rhythmus vernachlässige man. Das kommende Geschlecht werde vieles gutzumachen haben. Und nun folgte die Vorführung von sieben Schülerinnen, die noch mehr überzeugte als die Worte des Redners. Was die Schülerinnen hören, verkörpern sie sofort plastisch. Die Selbständigkeit der einzelnen Glieder (der Kopf bewegt sich im $^2/_4$ Takt, eine Hand schlägt $^3/_4$, die andere $^4/_4$, die Füße markieren $^5/_4$ zu gleicher Zeit) — die Darstellung von Synkopen — die Spannung des Körpers in den verschiedensten Nuancen — Gefühlsauslösungen des ganzen Organismus — dann Gehörsübungen: Tonika treffen beim Improvisieren, Generalbaßsingen, Vomblattsingen nach gegebenen Noten — das alles und viel, viel mehr wurde aufs trefflichste vor unsern bewundernden Augen demonstriert. 2. Vortrag: Der Rhythmus auf der Bühne und im modernen Musikdrama. Galt der erste Vortrag allen, so dieser namentlich den Bühnensängern. Die klassische Einheit von Musik, Gestus und Wort sei bis heute auf der Bühne noch nicht erreicht. Wohl richte sich der Gestus nach dem Wort, nicht aber auch nach der Musik. Jeder Bewegung in der Musik müsse beim Darsteller eine ganz bestimmte Nervenerregung, eine bestimmte Haltung folgen: Crescendi, Rall ... p., pp ... und alles andere müsse vom Sänger so empfunden werden, daß in seiner Seele eine Veränderung sich vollziehe. Heute aber sei eine trennende Wand zwischen Orchester und Bühne. Zwar werde von den Darstellern diese Not tief gefühlt, doch gelinge es ihnen nicht, sie zu überwinden, — weil ohne Übung eine plastische Abstufung unmöglich ist. Der Gang, die Muskelbewegung, das Atmen, der Blick, alles müsse Gegenstand einer besonderen Erziehung sein. Einst werde eine falsche Bewegung ebenso unangenehm berühren wie ein falscher Ton im Chor oder eine schlechte Rhythmisierung im Orchester. Der Körper soll ein Instrument für Wahrheit und Schönheit werden: Siegfried soll ohne Trikot auftreten können. In den Vorführungen sahen wir, wie man schön geht, läuft, rückwärts geht, stehen bleibt, wie man die Winkelrichtungen der Bewegungen zu Hilfe nimmt, um inneres Leben darzustellen, u. a. m. Alles in allem: was Dalcroze bringt, scheint uns von höchster künstlerischer und kultureller Bedeutung zu sein. Freilich ist er ein Fanatiker (ein Fanatiker des Rhythmus), aber das ist jeder erste Vertreter einer wahren Idee. Auch erscheint es uns natürlich, daß diese Bewegung von einem Franzosen ausgeht. Wer versteht mehr von der schönen Geste als der Romane! Sollte sich aber dereinst diese mit dem tiefen Ringen des Germanen verbinden, dann würde das Höchste in Kunst und Leben erreicht sein. — 2. Winterkonzert des Charlottenburger Lehrer-Gesangvereins. Über den Häuptern der Herren ragte ein Chor hellleuchtender Pfeifen empor. Nun muß ein Männergesangverein mit einer gutgestimmten Orgel verglichen werden können, namentlich, wenn er so groß ist, und so gutes Material aufweist, wie der genannte. Das konnte man allerdings nach dem Vortrag des von Hegar ziemlich plump pointierten Liedes „Kaiser Karl in der Johannisnacht" nicht gut sagen. Eher schon nach dem Graduale, aber das ist auch viel leichter zu singen. Auf be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

deutend höherem Niveau standen schon die Vorträge der mitwirkenden Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle, mit Vianna da Motta am Klavier. — Gita Lénart (Mezzosopran) verunziert ihren Gesang durch zu äußerliche Auffassung. So herrlich ihre Stimme und so musikalisch sie von Natur ist, seelische Schönheit geht ihrem Vortrage ganz ab.

Arno Nadel

George Fergusson sollte seiner wohlklingenden Stimme nicht zuviel zumuten. Besonders die starke Überanstrengung in der Höhe kann sehr bedenklich für ihn werden; Anzeichen hierfür machten sich in den letzten Liedern durch Zittern der Stimme und in dem heiseren Ton bemerkbar. — Charlotte Herpen ist eine gute Durchschnittssängerin. Ihre Tonbildung verrät eine tüchtige Schulung, im Vortrag muß sie sich vor unkünstlerischen Übertreibungen hüten. — Gertrud Dauß sang einige moderne Kompositionen von Schillings, Rabl und Mahler mit Verständnis, während sie in den Liedern von Brahms vieles schuldig blieb. Die Violinistin Alix Young verfügt über eine ansehnliche Technik und über Temperament. — Sandra Droucker überraschte in ihrem letzten Konzert durch die vollendete Wiedergabe der Schumannschen Phantasiestücke op. 12. Ihre Technik stand schon auf ansehnlicher Höhe, der Vortrag hat sich noch verfeinert. — Emmy Heim ist noch mehr Natur- als Kunstsängerin. Wenn sie als letztere etwas bedeuten will — Stimme und Temperament sind vorhanden —, so muß sie danach streben, ihre Stimmregister mehr auszugleichen; der andauernde Wechsel zwischen Alt- und Sopranklang wirkt störend.

Max Vogel

Einen schönen und anregenden Verlauf nahm das zweite Konzert des Kammerspiel-Trios (Walther Lampe, Irma Sänger-Sethe, Otto Urack), das nach je einem Trio von Beethoven und Mozart noch die d-moll Sonate von Brahms op. 108 in besonders eindrucksvoller Weise brachte. — Anna Otten wagte sich an Brahms' Violinkonzert und bewies zur Evidenz, wie weit sie sich von dem gesteckten Ziel noch befindet. Besser fand sie sich mit Mozarts Es-dur Konzert ab, obwohl auch hier der Mangel an Wärme Abbruch tat. — In dem Geiger Francisco Chiaffitelli „aus Brasilien" prävaliert der „Bohémien" zu sehr. Er spielte Mendelssohns Konzert mit allen Zeichen des äußeren Effekts und Bachs Ciacona mit dem „Schmiß" des Halb-Virtuosen. Auch einige fade Süßigkeiten eigenen Wachstums zierten das bunte Programm. — Sympathisch berührte das Violinspiel Gunna Breuning's, die vom Blüthner-Orchester unter Prof. Richard Sahlas Leitung begleitet, ein mir unbekanntes Konzert von Hakon Börresen mit künstlerischem Ernst und energischer Tongebung vortrug. Diese Musik entbehrt doch zu sehr des logischen Aufbaus, des stützenden Gerüstes, der Geschlossenheit, um das Interesse auf die Dauer festzuhalten; auch das neuerdings öftersgehörte c-moll Konzert von Jaques-Dalcroze verdient nicht den Anspruch, als Bereicherung dieser Literatur zu gelten. Eine achtbare Leistung war der Vortrag der Solo-Sonate op. 91,2 von Reger. — Als Pianistin von versprechendem Können stellte sich Charlotte Schulz vor. Das G-dur Konzert von Beethoven war ausgezeichnet vorbereitet und hinterließ einen durchaus günstigen Eindruck. Weniger glücklich schnitt der gleichfalls mitwirkende Geiger Alexander von Skibinsky ab, der ein 1895 komponiertes Violinkonzert von August Enna zum erstenmal erklingen ließ. War es schon keine gute Wahl, dieses Konzert, dessen Idiom der dramatischen Musik entnommen ist und hinsichtlich der Erfindung auf schwachen Füßen steht, als Prüfstein seiner Kunst zu bringen, so ließ es der Vortragende in technischer Beziehung und an Glanz des Vortrags fehlen, so daß er damit keinen tieferen Erfolg erzielen konnte. Uneingeschränktes Lob verdient Dr. Kunwald, der mit der Ausarbeitung des orchestralen Parts ein paar interessante Farben in die weiten Flächen des Ennaschen opus setzte und hierbei von seinen Philharmonikern trefflichst unterstützt wurde. — Johannes Doebber, bisher als Kapellmeister bekannt, debütierte in einem Lieder- und Balladenabend. Das Material, ein Baß-Bariton, ist nicht erstrangig und wenig ausgebildet, so daß hier weniger von Gesangs„kunst" gesprochen werden darf, als von dem, was Mutter Natur ihm in die Kehle gelegt. Seine Stärke ist der gut entwickelte Vortrag, das Bewußtsein dessen, worauf es musikalisch ankommt, was ja bei einem Dirigenten nicht weiter wundernimmt. So waren es denn auch vornehmlich ein paar Loewesche Balladen, mit denen er beim Publikum am besten gefiel. — Einen wohlklingenden Sopran nennt Marta Dähne ihr Eigen. In verschiedenen italienischen Arien wie deutschen Liedern dokumentierte sie starke Empfindung und verständigen Vortrag, der auch zwei neuen Gesängen Eduard Behms, des ausgezeichneten Partners am Flügel, zugute kam. — In eine ähnliche Kategorie gehört Paula Schick-Nauth, nur stört hier ein zu stark betontes Mienenspiel, mit dem die Sängerin besonders zu wirken vermeint, sowie eine sorglose Behandlung der Textaussprache. — Gesanglich hoch zu bewerten ist die Kunst Lydia Illyna's. Wie sie die Arie der „Alceste" „hinlegte", war schon recht bemerkenswert. Das war Stil! Überhaupt liegt ihr das Pompöse am besten; ich erwähne da vor allem Schuberts „Allmacht", Wolfs „Gesang Weylas". Die deutsche Sprache bereitete natürlich der Russin schier unüberwindliche Schwierigkeiten, so die verschiedenen Zischlaute und das „ch". Immerhin eine interessante Bekanntschaft! — Schließlich ist noch des Organisten Ludwig Schmidthauer zu gedenken, der recht wacker Bachs d-moll Sonate und Fuge, dann aber ein paar Konzertstücke von Guilmant und Bossi spielte und sich dabei als guter Musiker erwies. Margarete Händel sang mehrere bekannte Lieder. Eine hübsche, nicht eben große Stimme, die für den Blüthner-Saal nicht ausreichen wollte. Am besten gelangen noch die Zigeunerlieder von Brahms.

Gustav Kanth

Viele Anregungen und reiche künstlerische Genüsse brachte ein Max Reger-Abend, der von verschiedenen Künstlern im Blüthner-Saal gegeben wurde. Die ausgewählten Orgelstücke, Lieder und Werke der Kammermusik ließen recht deutlich die Tendenzen des Regerschen Schaffens erkennen: die Wiederbelebung alter

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kunstformen und das Streben, überlieferten technischen Problemen und musikalischen Ideen neues Leben und modernes Empfinden einzuhauchen. Die Parallele mit der Kunst Bachs, Brahms' und des letzten Beethoven könnte bis ins einzelne gezogen werden, so klar läßt sich Regers Kunstanschauung und sein eigener Stil analysieren. Unstreitig behauptet er zurzeit am erfolgreichsten das Gebiet der Orgel- und Kammermusik, die ihm eine Fülle herrlicher Werke verdankt, und der er einen neuen Weg der Entwickelung gewiesen hat. Die Aufzählung der an diesem Abend gespielten Werke würde hier zu weit führen, und es sei daher nur noch erwähnt, daß die Wiedergabe der Stücke bei Frieda Kwast-Hodapp, Gertrud Fischer-Maretzki, Alexander Schmuller, Walter Fischer, vor allem aber bei Reger selbst in den besten Händen lag. — John Coates besitzt eine schöne und gut gebildete Tenorstimme. In der Wahl seines Programms und im Vortrag gleich glücklich, errang er bei seinem ersten Auftreten einen großen Erfolg. — Auch die Sängerin Thyra von Ladiges verfügt über ein schönes Stimmaterial. Und wenn ihr hell und klar klingender Sopran noch weiter kultiviert würde, dann könnte man ihr ein schönes Vorwärtskommen prophezeien. — Agnete Tobiesen möchte man gleichfalls Worte der Aufmunterung sagen, denn diese Pianistin ist musikalisch begabt und zeigt in ihrem Spiel einen gewissen künstlerischen Ernst. Daß ihre Vorträge trotzdem nur wenig Interesse fanden, liegt größtenteils an den vielen Mängeln ihrer technischen Ausbildung.

Georg Schünemann

In Armida Senatra-Napolitano stellte sich ein ganz ungewöhnlich starkes Geigentalent vor. Ein farbenreiches Spiel, eine gute Musikantennatur und ein feiner Geschmack, den nur ab und zu einige Manieriertheiten durchbrachen, verbanden sich hier zu einer Gesamtleistung, von der man die stärksten Eindrücke mitnehmen konnte. — Das Groß-Russische Balalaika-Orchester hatte wieder eine große Anhängerschar in sein Konzert gelockt. Die virtuosen Leistungen dieser interessanten, von Basil von Andreeff so meisterhaft geschulten Korporation würden noch mehr für den Fachmusiker bedeuten, wenn sie lediglich der nationalen Kunst dienen und alles nach Salonmusik Schmeckende vermeiden würden. Das „Wolga-Lied" löste auch diesmal wieder den ehrlichsten Beifall aus. Daneben durfte Trojanowsky als Hexenmeister auf der Balalaika die Hauptehren des Abends einheimsen, und mit ihm sein ausgezeichneter Begleiter. — Alexander Metscher ist wohl ein geschmackvoller Sänger, aber die flache Tongebung und die undeutliche Aussprache der Konsonanten verderben viel an seinen Vorträgen. Gut ist sein piano; seine Vortragsweise gravitiert mehr nach seiten des leichten Genres als nach Pathos und Tiefe. — In seinem zweiten Konzert stellte Hugo Birkigt als Hauptvorzüge seines Violinspiels eine fast klassische Ruhe und Klarheit in den Vordergrund. Trotz aller Delikatesse wünschte man sich aber doch gelegentlich einen Schuß Temperament. Prof. Richard Sahla leitete das Blüthner-Orchester mit Umsicht und Feinsinn.

Max Burkhardt

BRESLAU: Max Reger hat zur 350jährigen Jubelfeier der Universität Jena den 100. Psalm für Chor, großes Orchester und Orgel komponiert, und diese Festkomposition erfuhr am 23. Februar hier unter Dr. Dohrn ihre Uraufführung. Bei jedem neuen Werke Regers wartet man auf die Erlösung dieses tiefernsten Künstlers aus allem Formel- und Traditionskram vergangener Jahrhunderte und auf die Abschüttelung der Bleigewichte, mit denen ein gar zu sorgsam rechnender Verstand noch immer die Flügel seiner schöpferischen Phantasie belastet. Auch mit seinem neuen Opus steht Reger auf historischem Boden. Die Art, wie er Figuren, Melodieen und Orgelpunkte bildet, wie er synkopiert und Fugen setzt, zeigen ihn als den intelligentesten Schüler Bachs. Die moderne Zeit hat keinen zweiten, der ihm in dieser Beziehung als gleichwertig an die Seite gestellt werden könnte. Daß mit dem Prinzip Bach auch ausgedehnte Textwiederholungen verbunden sind, braucht kaum hinzugefügt zu werden. Zum größten Teil sind sie aus der gewählten Vorlage zu erklären. Wenn die wenigen Worte des 100. Psalms durchkomponiert würden, so käme ein Tonstück von etwa fünf Minuten Dauer heraus. Da Reger aber den Psalm als Festkomposition dachte, konnte er ohne Wort- und Textwiederholungen nicht auskommen. Daß sie unmodern sind, wissen wir alle. Daß Reger aber trotzdem kein Verächter der Moderne ist, kann auch aus dem 100. Psalm ersehen werden. Es gibt sich hier kund in der Art der Akkordbildung und der Akkordfolgen und namentlich in einer ausgedehnten Anwendung der Chromatik. In der Disposition seines Werkes schließt sich Reger den im Text gegebenen Fingerzeigen an. Genau genommen sind fünf Teile vorhanden, die zutreffend mit den Anfangsworten der fünf psalmistischen Sätze charakterisiert werden können. Teil 1: „Jauchzet!" Teil 2: „Dienet!" Teil 3: „Erkennet!" Teil 4: „Gehet ein!" Teil 5 könnte heißen: „Preist ihn!" Mit dieser Einteilung ist der Musik das, was sie an Stimmungswechsel und Kontrast braucht, gegeben. Es ist nicht viel, und zur Herausarbeitung dramatischer Gegensätze reicht es keineswegs aus. Der Komponist muß künstlich nachhelfen. Der erste Teil beginnt mit einem Orgelpunkt von ungewöhnlicher Kraft. Über dem ausgehaltenen C der Bässe in Orgel und Orchester klettern die Singstimmen in chromatischen Steigerungen durch die Tonarten D-dur, Es-dur, E-dur usw. Gewaltige tonliche Entladungen, die musikalischen Adäquate für das psalmistische „Jauchzet", kennzeichnen diesen Teil. Sein musikalisches Gegenstück konstruiert der Komponist über dem Psalmwort „Dienet usw.". Es hat demütige Haltung, mutet etwas stockig an und wechselt mit dem wuchtig und glänzend geschriebenen „Jauchzet" wiederholt ab. Voller Originalität ist der dritte Teil: „Erkennet, daß der Herr Gott ist". Es ist ein Stück philosophischer Musik, von eigenartigem Reiz und wirklicher Stimmungskraft. Jeder Teil ist hier alleiniges Eigentum des Komponisten, von den mystischen Akkorden der Hörner und Posaunen am Anfange bis zu den zarten Tongebilden der Streicher, Holzbläser und Hörner am Schlusse. Ich möchte diesen Teil für den bedeutsamsten des ganzen Werkes erklären, und er wiegt um

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so schwerer, als der Komponist für seine Gestaltung nur ganz vage Andeutungen im Text hatte. Hier wird auch am deutlichsten offenbar, daß Reger sehr viel mehr ist als ein geschickter Kontrapunktiker, daß er ein selbständig schaffender Tonsetzer von genialem Gepräge sein kann, — wenn er will. Der folgende Teil: „Geht ein zu seinen Toren", trägt die Überschrift Allegretto con gracia. Er ist gedacht als lieblicher Kontrast zu der Schwere der übrigen Teile. Im Grunde genommen ist aber auch er ernst wie die übrigen Teile. Mehr Leichtigkeit in der Führung der Melodie und der Akkordfolge hätte der Absicht des Komponisten besser entsprochen. Der Schlußsatz bringt eine kunstvoll durchgeführte Doppelfuge und am Schluß den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott". Der Choral wird von einem aus vier Trompeten und vier Tenorposaunen bestehenden Nebenorchester mit scharfen Stößen in die vom Chor und dem Hauptorchester ausgehende Tonflut hineingetrieben. Man wird schwerlich sagen können, daß sein Auftreten logisch begründet wäre. Für einen wuchtigen Abschluß des Ganzen leistet er vortreffliche Dienste. Die Fuge selbst ist leider ohne Steigerung und wird zudem von der in Trompeten- und Posaunentönen einherschreitenden Choralmelodie völlig erdrückt. Von ihrem kunstvollen Bau kann also mit dem Ohr nicht viel wahrgenommen werden. Das Werk strotzt von technischen Schwierigkeiten, und zu ihrer erfolgreichen Bewältigung gehört ein eiserner Fleiß und eine zähe Energie in den Vorproben. Dr. Dohrn besitzt glücklicherweise diese Energie, und seiner rastlosen Arbeit und seiner umsichtigen und bestimmten Leitung war es zu danken, daß eine Aufführung zustande kam, die alle Rätsel des Werkes löste. Unsere Singakademie und das Orchester des Orchestervereins taten ihre Schuldigkeit in vollstem Maße. Das Werk machte auch auf das Publikum einen sehr starken Eindruck. Die zweite Uraufführung des Abends (Manuskript) war ein Tedeum von Paul August von Klenau für Chor, Orchester und Orgel. Auch hier sind die Maße sehr weit, aber das Können des jungen Tonsetzers steht mit seinem ins Große gerichteten Wollen noch nicht in ernstem Einklang. Er wagt viel, gewinnt aber zurzeit noch wenig. Auch die künstlerische Verbindung der Glieder läßt manches zu wünschen übrig. Recht hübsch gelungen sind einzelne lyrische Partieen. Klenau hat in sein Werk ein Baßsolo, ein Violinsolo und einen Knabenchor hineingestellt. Alle drei sind nicht unbedingt notwendig, dokumentieren einen Mangel an Beschränkungsfähigkeit und werden die Einführung des Werkes nicht erleichtern. Auch diese Aufführung unter Dr. Dohrn glückte vollkommen. Ein zu tiefer Einsatz der Soprane ist nicht aus den ungenügenden Chorverhältnissen, sondern aus der unklaren Schreibweise des Komponisten zu erklären. Paul Bender (München) sang das Baßsolo, Hermann Behr (Breslau) spielte das Violinsolo, der Gymnasialchor des Magdalenen-Gymnasiums stellte den Knabenchor, Ansorge (Breslau) spielte die Orgel. Alle waren mit vollem Eifer und bestem Erfolg am Platze. Das Publikum nahm auch diese Novität mit lebhaftem Beifall auf.

J. Schink

CINCINNATI: Ernestine Schumann-Heinks Zugkraft und Künstlerschaft stehen auf unerschütterter Höhe. Auch diesmal erschloß sie uns mit ihrem Schubert und Brahms eine Welt edelster, tiefschöpfender Empfindungen. Marcella Sembrichs liebenswürdig-feingeaderte Kunst entzückte ihre Verehrer wieder mit Schumanns „Nußbaum" und Strauß' „Ständchen", doch sind ihr die Grenzen schon recht eng gezogen. Isadora Duncan enttäuschte das Publikum, das den Ernst ihrer Darstellungen nicht erfaßte, Sensationelles erwartete und Langeweile dafür eintauschte. — Diese geschäftlich wie künstlerisch sehr erfolgreiche Serie schärfte die Erwartungen für den Beginn der Symphoniekonzerte. Hier galt's, das mit einem bedeutenden, aus allen Bevölkerungsschichten zusammengetragenen Jahresfonds neu gegründete Orchester und den aus über 100 Kandidaten erlesenen Dirigenten Leopold Stokowsky zu beurteilen. Herrn Stokowsky war zunächst die schwierige Aufgabe gestellt, ein gutes Orchester zusammenzubringen; schwierig, weil die Bildung neuer Opernorchester in New York, Boston, Philadelphia und Chicago die besten Kräfte durch höhere Bezahlung in diese Städte zog. Daß es ihm trotzdem gelungen ist, ein sehr leistungsfähiges Orchester zusammenzustellen, beweist den Wohlstand des Landes an tüchtigen Musikern, die die erhebliche Aufbesserung ihrer Lage seit den letzten Jahren, verglichen mit den trübseligen Erwerbsverhältnissen in Deutschland, ihrer sehr mit Unrecht angefeindeten Union verdanken. Glücklich war Stokowsky auch durch den Gewinn Hugo Heermanns als Konzertmeisters. Mit diesem Meister am ersten Pult war eine Atmosphäre musikalischer Vornehmheit geschaffen, die dem Dirigenten sein schwieriges Debüt wesentlich erleichterte. Läßt sich nun nach drei unter seiner Leitung gegebenen Konzerten noch kein abschließendes Urteil über Stokowsky fällen, so steht seine Begabung doch über jedem Zweifel, und er berechtigt zu starken Zukunftshoffnungen, wenn erworbene Erfahrung vieles in ihm geklärt und geläutert haben wird. Wie allen jüngeren Dirigenten liegen ihm moderne Werke näher als klassische. Über seine Auffassung der leider zum Spielball abweichender Dirigentenintentionen gewordenen „Fünften" mochte man schwerlich mit ihm übereinstimmen, mit seiner Wiedergabe der Brahmsschen F-Dur Symphonie noch weniger. Demgegenüber aber stand eine kraftvolle und überzeugende Leistung mit der „Pathétique" von Tschaikowsky. Es mag durch die Umstände entschuldbar sein, daß Stokowsky mit einem uneingespielten Orchester zu viel Aufmerksamkeit noch auf Details wendet und die große Linienführung darüber vergißt. — Von Solisten hörten wir im zweiten Konzert die Geigerin Maud Powell, die das g-moll Konzert von Tor Aulin als Novität brachte, ein recht schwächliches Werk, dessen Mendelssohn-verwässerter Melodik sich die explosive, überpointierte Manier der Spielerin wenig vorteilhaft anpaßte. Stärkeren Eindruck machte Tilly Koenen im dritten Konzert, obzwar ihre Wahl der Brahmsschen „Zigeunerlieder" keine ganz glückliche für den großen Raum war Doch verhalf ihre temperamentvolle Vortrags

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kunst der Künstlerin zu vollberechtigtem Erfolg. — Ein neues Trio ist von dem vortrefflichen jungen Pianisten Clarence Adler gegründet worden durch Vereinigung mit Hugo Heermann und dem Cellisten Sturm. Im ersten Konzert machte Heermann sein hiesiges Debüt und wurde nach Gebühr empfangen und gefeiert. Aus den beiden bisherigen Programmen seien das a-moll Trio von Tschaikowsky und die spätere Ausgabe des H-dur Trio von Brahms hervorgehoben. — Die älteren Organisationen, wie Orpheus Club, Musical Art Society (beide unter Leitung Edwin Glover's) und Mozart-Verein haben ihre Konzerttätigkeit wieder aufgenommen. Ein nach Tausenden zählendes Publikum versammelt sich stets in den Chor- und Orchesterkonzerten des „College of Music", deren erster am 7. Dezember stattgefunden hat. Louis Victor Saar

DRESDEN: Das vierte Hoftheaterkonzert (Serie B) brachte unter Hermann Kutzschbachs Leitung die erste Symphonie D-dur von Gustav Mahler, die dank ihrem überquellenden musikalischen Reichtum und der Eigenart ihrer Ausdrucksweise eine sehr freundliche Aufnahme erzielte. Diese war zweifellos zum großen Teile dem hervorragenden Dirigenten zu danken, der, vollständig über seiner Aufgabe stehend, sich durch Temperament und liebevolles Eindringen in die krause Partitur als ein Konzertleiter von seltensten Eigenschaften betätigte. Solistin war die junge englische Geigerin May Harrison, die durch untadelige Technik, blühend schönen Ton und seelenvollen Vortrag ihre Befähigung zur Interpretation des Brahms-Konzertes dartat. — Die Bekanntschaft mit einer anderen Geigengröße vermittelte das fünfte Philharmonische Konzert: Efrem Zimbalist riß durch seine schlechterdings vollendete und dabei doch von der glitzernden Kälte des Virtuosentums weit entfernte Kunst die Hörer zu wahrer Begeisterung hin. Die Gesangssolistin des Abends, Yvonne de Tréville aus Paris, erwarb sich zwar Hochschätzung als Sängerin mit sicherer Höhe und glatter Koloratur, vermochte aber nicht zu den Herzen der Hörer zu dringen. — Ein sehr beachtliches Geigentalent lernte man in der etwa fünfzehnjährigen May Ward-Meyer kennen; möchte diese reiche Begabung in Ruhe und Stille zur Entfaltung gebracht und nicht zu zeitig in die Öffentlichkeit gezerrt werden. — Das Extrakonzert des Mozart-Vereins, der unter Max v. Hakens künstlerisch immer mehr sich vertiefender Leitung seine wichtige Stellung in unserem Musikleben behauptet, brachte als wertvolle Neuheit die bisher noch nie im Konzertsaal gesungene Arie von Mozart: „Schon lacht der holde Frühling". Der Meister schrieb sie im Jahre 1789 als Einlage zu Paësiello's längst vergessenem „Barbier von Sevilla" für die damals berühmte Koloratursängerin Madame Hofer. Die Arie beginnt mit einem frischen, in Melodik und Ausdruck echt mozartischen Allegro B-dur, das die Singstimme in Läufen und Verzierungen bis zum hohen D hinaufführt. Ein tiefempfundenes Andante g-moll „Da sitz' ich hier und weine" bildet den in seiner Liebesklage sehr eindringlichen Mittelsatz, dem die Reprise des Allegro folgt. Erika Wedekind erzielte mit der glänzenden Wiedergabe der Arie einen durchschlagenden Erfolg; Instrumentalsolist war Leopold Godowsky, der sich wieder als faszinierender Meister der Klaviertechnik bewährte. — Aus dem reichen Schaffen Heinrich Schulz-Beuthens führte der Dresdner Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes zwei bisher noch unaufgeführte Werke vor: eine symphonische Dichtung „Fausts Vollendung", in der der Einfluß Liszts deutlich zu erkennen ist, und ein großes Chorwerk „Der Nibelunge Not" nach Worten des Nibelungenlieds für Soli, Frauenstimmen, Männerchor und Orchester. Der musikalische Gehalt entspricht leider nicht ganz der Ausdehnung und Schwierigkeit des Werkes, sowie dem Aufgebot von Mitteln. Die Chorszenen sind zweifellos die weitaus besten, hier erhebt sich Schulz-Beuthen zur Kraft und Anschaulichkeit. Dagegen treten die Soloszenen sehr zurück, und ein gewisser archaisierender Zug in Harmonik und Instrumentation ist der Gesamtwirkung nicht förderlich. Doch wurde der greise Meister, von dessen edlem Wollen und großem Können auch diese Schöpfung Zeugnis ablegt, lebhaft gefeiert. — Das Rebner-Quartett aus Frankfurt a. M. erzielte im Musiksalon Bertrand Roth einen nachhaltigen Erfolg, ebenso das Brüsseler Streichquartett in einem eigenen Konzert. — Neben Wilhelm Backhaus, dessen zwei Klavierabende die Überzeugung von seiner hohen Künstlerschaft neu befestigen mußten, errang sich Georg Zscherneck einen vollen Erfolg als feiner, eleganter und verständnisvoller Pianist. — Dagegen ist Walther Lehmann-Haßler, der die Kühnheit hatte, einen eigenen Klavierabend zu veranstalten, noch weit von der dazu nötigen technischen Reife entfernt, von Vortragskunst ganz zu schweigen. — In einem Konzert des Arbeiter-Sängerbundes lernte man Paul Büttner als Komponisten und Dirigenten gleichermaßen schätzen. Seine Kantate „Die Gunst des Augenblicks" (Baritonsolo: Hermann Nüßler) erwies sich als ein bedeutendes Werk, und zwei Sätze einer Symphonie G-dur sowie a cappella-Chöre verstärkten den günstigen Eindruck dermaßen, daß man von einem vollen und bedeutsamen Erfolg Büttners sprechen durfte.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Das 10. Freitagskonzert der Museums-Gesellschaft brachte die hier lange nicht aufgeführte f-moll Symphonie von Richard Strauß zu Gehör. Das ernste Werk des Zwanzigjährigen offenbart große Formgewandtheit und Orchestertechnik; es ist dadurch besonders interessant, daß Strauß — abgesehen von leicht erkennbaren akademischen Einflüssen — hier im Scherzo und dem interessanten Finale, das am Schluß verschiedene frühere Themen zusammenfaßt, schon als Selbständiger erscheint. Willem Mengelberg und unser ausgezeichnetes Orchester setzten ihr bestes Können für die gehaltvolle Komposition ein und brachten außerdem noch andere Jugendwerke: Mendelssohns liebenswürdige Hebriden-Ouvertüre und Mozarts musikfreudige „Haffner-Serenade" zu wohlgelungenem Erklingen. Im Violinsolo der letzteren bewährte sich Hans Lange mit stilistisch feinfühligem Spiel. Die Hauptsolistin des Abends war Frau Noordewier-Reddingius, die mit einer Haydnschen Arie und drei ernsten Gesängen Schuberts

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwar nicht tiefgehenden aber freundlichen Erfolg hatte. — Von der Kammermusik verdient in erster Linie das Klingler-Quartett genannt zu werden, dessen musikalisch tüchtige Leistungen neuerdings in Werken von Beethoven, Mozart und Brahms zur besten Geltung kamen. — Das bewährte Quartett Rebner brachte an seinem 5. Abend zunächst die Uraufführung eines Streichquartetts von Gustav Jenner (Marburg), das sich als solid gearbeitetes, wenn auch von Schumann und Brahms beeinflußtes Werk erwies. Sein relativ eigenartigster Satz war das Finale. Der tüchtigen Wiedergabe gesellte sich eine solche des A-dur Quintetts von Dvořák, dessen Klavierpart Hedwig Kirsch recht gut interpretierte. — Das rührige Hock-Quartett hatte an seinem Schlußabend mit zwei Erstaufführungen, der gefälligen Flöten-Serenade von Max Reger und dem fesselnden Streich-Quintett von Hugo Kaun, vollen Erfolg. — Einen Brahms-Schumann-Abend gab der großzügige Pianist Télémaque Lambrino, dem die romantischen Werke freilich besser nach ihrer drangvollen, als nach ihrer poetisch-phantastischen Seite zu liegen schienen. — Interessante Liederabende schließlich gaben der nach Wien verpflichtete Bassist Edward Lankow von der hiesigen Oper, dessen schönes Material noch sehr bildungsfähig ist, und Änni Wiegand, eine sehr intelligente Sängerin, die Schubert und Hugo Wolf zusammenstellte.

Theo Schäfer

HAAG: Von den vielen Konzerten, die hier seit Oktober stattgefunden haben, sei nur das Wichtigste kurz erwähnt. In den Konzerten des Residenz-Orchesters traten als Solisten auf: Emil Sauer, Adrienne von Kraus-Osborne, Aldo Antonietti, Jean Delmas, Wilhelm Backhaus und Adolf Busch. Letzterer als Stellvertreter von Maurice Hayot, der im letzten Augenblick abgesagt hatte. Seine vorzügliche Wiedergabe von Bachs Ciacona und des Brahmsschen Violinkonzertes bot eine angenehme Überraschung; der junge Künstler zeigte ein sehr vornehmes Talent und eine gesunde, tiefmusikalische Empfindung. Als Orchesternovitäten wurden geboten eine Suite Pastorale von Dirk Schäfer, eine Symphonie von Paul Dukas und eine Humoreske von Josef Lauber. — Mit dem Concertgebouw-Orchester traten auf Elisabeth Boehm-van Endert, Carl Flesch, Efrem Zimbalist, Lilly Hafgreen-Waag, Raoul Pugno und Ernest Schelling. Neue Orchesterwerke waren Sinigaglia's Ouvertüre „Le Baruffe Chiozotte", Borodins „Steppenskizze aus Mittel-Asien" und Scheinpflugs Lustspiel-Ouvertüre. Eine glänzende Wiedergabe von Richard Strauß' „Also sprach Zarathustra" hatte so vielen Erfolg, daß eine Wiederholung im folgenden Konzert verlangt wurde. — Wichtige Chor-Aufführungen veranstalteten: der Königliche Gesangverein „Excelsior" unter Leitung von Johan Schoonderbeek (Kantaten von Bach und Ein deutsches Requiem von Brahms) mit Frau Noordewier und Thomas Denys als Solisten; die Gesangsabteilung von „Toonkunst" unter Leitung von Anton Verhey („La Vita Nuova" von Wolf-Ferrari und „De Leye" von Peter Benoit) mit Frau van Vorchevont-Crommelin und Jan Reder; der Männergesangverein „Cecilia" unter Leitung von Henri Völlmar mit Phine de Nocker und Angélique Collard. — Kammermusik-Abende gaben: der Cellist van Isterdaël mit den Pianisten Wirtz und Oberstadt (Sonaten von Beethoven, Grieg, Saint-Saëns, Mendelssohn, Rachmaninoff und Oberstadt); das Toonkunst-Quartett (Suite im alten Stile von Jan Brandts-Buys und Violinsonate von Karel Textor); Jan Gesterkamp und Anton Verhey (Sonaten von Bach, Beethoven, Brahms und Strauß). — Klavierabende gaben: Adolf Waterman (Rotterdam), Madeleine Stévart (Lüttich); Liederabende: Georg Henschel, der einen außerordentlichen Erfolg erntete, Annie Müllemeister und. Marie Haagmans, Anna Stronck-Kappel und Maria Philippi, Janna Brandsma und Gusta Koch. — Schließlich sind noch zu erwähnen: Konzerte des Violinisten Ludwig Klein mit dem Pianisten Albert de Wal, von Eugène Ysaye mit Johan Wijsman, von Veda Duttlinger mit Louis Schnitzler und ein Konzert, gewidmet Kompositionen von S. van Groningen.

Herman Rutters

HAMBURG: Die Anregungen der letzten Wochen verschafften uns in der Hauptsache die „Outsider" unter den Dirigenten. Nicht in der Philharmonie, die unter Panzner in der Hauptsache die bekannten bequemen Wege geht, auch nicht bei den Berliner Philharmonikern gab es Ereignisse von der Bedeutsamkeit, zu der sich Professor Neglia in seinem dritten Orchesterkonzert erhob. Neglia dirigierte die in Hamburg seit sehr langer Zeit nicht gehörte d-moll Symphonie von Bruckner. Diese dritte Symphonie, nach den Exzessen der beiden ersten ein Werk von erfreulichstem inneren Gleichgewicht, eignet sich besonders zur Bruckner-Propaganda. Denn wenn man von gewissen Weitschweifigkeiten und einer nicht allenthalben sich ganz organisch anlassenden Struktur des letzten Satzes absieht, entspricht diese d-moll Symphonie in ihrem ganzen Aufbau, in der ganzen Art ihrer symphonischen Gestaltung formalistischen Gesetzen so gut, daß die Gegner kaum die üblichen bequemen Angriffsflächen haben. Die Mittelsätze, ein mit Erdgeruch durchtränktes, kraftstrotzendes, echt Brucknersches Scherzo und ein von naiver Frömmigkeit erfülltes, an gläubiger Extase reiches Andante sind von ganz unmittelbarer, auch den Laien ergreifender Wirkung. Und auch der weitausgreifende erste Teil mit seinen ganz Brucknerschen großen Themen verfehlt den Eindruck nicht. Das Werk wurde sehr beifällig aufgenommen und trug dem Dirigenten einen besonders starken Erfolg ein. Als Solistin debütierte in diesem Konzert eine junge Hamburger Künstlerin, Hedwig Spielberg, die in Liszts A-dur Konzert sich zwar eine Aufgabe gestellt hatte, der sie psychisch und physisch noch nicht ganz gewachsen war, deren Bewältigung aber trotzdem ganz zweifellos auf musikalisches Temperament und eine schöne technische Begabung hindeutet. — John Julia Scheffler erledigte in seinem zweiten Konzert ebenfalls ein sehr apartes Programm. Er brachte die erste vollständige Hamburger Aufführung von Berlioz' „Te Deum". Das heißt also, er fügte das schon von dem Komponisten selbst gestrichene orchestrale Zwischenspiel, sowie den Fahnenmarsch am

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schlusse wieder ein. Diese Vollständigkeit erweist Berlioz zwar pietätvolle Ehrung, aber keinen Gefallen. Denn das Zwischenspiel, das Berlioz selbst als zweifelhaft empfand, trennt da, wo es verbinden möchte. Der Fahnenmarsch aber ist so sehr im Hinblick auf einen szenischen Vorgang konzipiert und ausgeführt, daß er im Konzert deplaziert wirken muß. Im übrigen war die Ausführung des schwierigen Werkes von geradezu überraschender Qualität. Der Chor sang unter der energischen Führung Schefflers mit virtuosem Schwung und tadelloser Präzision, und das Ineinandergreifen aller Teile des komplizierten Apparates vollzog sich mit jener Selbstverständlichkeit, die sich nur bei ausgesprochener Dirigentenbegabung einstellt. Im gleichen Konzert warb Scheffler um Interesse für Frederic Delius' „Appalachia". — In den Philharmonischen Konzerten (Karl Panzner) gab es als späte Novität den sehr geschwollenen, inhaltlich dafür um so ärmeren Prolog zu „König Oedipus" von Max Schillings, bei Nikisch als dankbar aufgenommene quasi Novität den „Zauberlehrling" von Paul Dukas. Unter den Solisten unserer großen Symphoniekonzerte ragten in der Berichtszeit besonders hervor Frau Kwast-Hodapp, die bei Nikisch ein Klavierkonzert von Saint-Saëns mit wundervoller Beherrschung nach allen Seiten hin spielte und Else Schünemann, die im Philharmonischen Konzert die erkrankte Julia Culp in einer Weise vertrat, die vollkommen mit dem Solistenwechsel versöhnen konnte. — Neue Erscheinungen im Konzertleben: Sonatenabende, die Professor Spengel und unser junger Konzertmeister Havemann veranstalteten, sowie Trioabende der Herren Kwast, Havemann und Sakom finden eine erfreulich stattliche Zuhörerschaft und werden sich demzufolge zu einer dauernden Bereicherung entwickeln können. — Das Bandler-Quartett hat sein Pensum für diesen Winter bereits absolviert. Im letzten Konzert brachte es noch eine liebenswürdige Novität: ein amüsantes Trio von dem vielgespielten Italiener Sinigaglia. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Im 6. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle (Boris Bruck) erspielte sich die Geigerin Kathleen Parlow einen glänzenden Erfolg mit Bruchs g-moll Konzert. — Eine hervorragend gelungene Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung" bildete den Gegenstand des 2. Konzertes der „Musikakademie" (Josef Frischen); Solisten: Mientje Lauprecht-van Lammen (Gretchen) und die Herren Gröbke (Faust), Moest (Mephisto) und Raboth (Brander). L. Wuthmann

KÖLN: Hauptstück des 9. Gürzenich-Abonnementskonzerts war Tschaikowsky's fünfte Symphonie, die wie schon früher unter Fritz Steinbachs temperamentvoller, scharf nüancierender Leitung eine klangschöne Wiedergabe fand. Für die in Form einer Suite zusammengesetzten Vor- und Zwischenspiele aus Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor" in solchem Konzert einen Aufführungsgrund zu finden, wird zum mindesten eine ganz besondere Vorliebe für diese Oper voraussetzen. Den immer erfreulichen Eindruck einer Tonsprache von kraftvoller Originalität und weitreichendem instrumentalen Gestaltungsvermögen hatte man wieder bei dem — übrigens trefflich zu Gehör gebrachten — Orchesterscherzo „Der Zauberlehrling" von Paul Dukas. Alfred Hoehn wurde mit warmem Interesse wiederbegrüßt und behauptete die großen Vorzüge seiner künstlerischen Individualität vollauf mit der Ausführung von Mozarts Klavierkonzert A-dur, Chopin's cis-moll Nocturne und Liszts Rhapsodie No. 9 („Pester Karneval"). — In der „Musikalischen Gesellschaft" dokumentierte Percy Such in Schumanns Cellokonzert sowie Adagio und Allegro von Boccherini eine recht schätzenswerte, in nicht gewöhnlicher Geläufigkeit gipfelnde Technik und sonstige gute Eigenschaften. Mehr künstlerische als vokale Vorzüge ließ die Berliner Altistin Eva v. Skopnik in verschiedenen Gesängen beobachten. — Höchst berechtigten Erfolg fand Telemaque Lambrino, der ein schwieriges und umfangreiches Programm in bravourösem Stile bewältigte. — Eine junge hiesige Geigerin Therese Kürmann führte sich in selbständiger Veranstaltung mit der Wiedergabe Tartini'scher, Spohrscher und Bachscher Stücke im ganzen recht günstig ein, wobei naturgemäß weniger Überlegenheit als Solidität des Vortrags festzustellen war.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Aus dem sehr regen Konzertleben des Februar seien in Kürze hervorgehoben: die etwas verfrühte und (da ohne Klaviervorträge) etwas unbefriedigende Schumann-Gedächtnisfeier des Cäcilienvereins und vor allem die sogenannten „Elite-Soirees" von Dohnanyi, Becker, Marteau und Reger, die schönsten Musikabende seit langer Zeit in Kopenhagen. Die Bekanntschaft mit Reger interessierte besonders, leider führte er nur zwei kleinere Werke vor. — Künstlerischen Erfolg hatte Stefi Geyer bei ihrem ersten Kopenhagener Besuch. — Schöne Abende veranstalteten Victor und Dagmar Bendix (Klaviervorträge zu zwei und vier Händen) und die hervorragende Pianistin Frl. Stockmarr. William Behrend

MÜNCHEN: Die Musikalische Akademie bereitete erst jetzt in ihrem fünften Abonnementskonzerte dem „Heldenleben" von Richard Strauß die erste Aufführung im Odeon (im Kaim-Saal ist es vorher schon oft gewesen); die Uraufführung in Frankfurt a. M. geschah vor einem Jahrzehnt! Vincent d'Indy's klangreizende Variationen „Istar" bildeten die (Odeons-) Neuheit des nächsten Konzertes, und am letzten Abend nahm sich Felix Mottls starke und fortreißende Kunst zweier Werke einheimischer Tonsetzer an: einer harmlos freundlichen Symphonie in E-dur, op. 36, von Anton Beer-Walbrunn und eines Violinkonzertes in C-dur von Karl Bleyle, das mehr als Markstein in der Entwickelung seines Autors interessiert, als daß es als vollausgereiftes Kunstwerk erschiene. Aus den Kreisen der älteren Werke erfreuten uns Mottl und das Hoforchester durch die lebensvolle Aufführung namentlich der Symphonie in g-moll von Mozart und der „Hunnenschlacht" von Liszt. — Der Konzertverein München bot unter Ferdinand Löwe als erste Münchener Aufführungen Hans Koeßlers hörenswerte symphonische Variationen, Gustav Mahlers fünfte Symphonie, die den Glauben an seine Sendung als Tondichter keineswegs gestärkt hat (wenigstens

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht in mir), und endlich, von Leonid Kreutzer prachtvoll gespielt, das nicht gerade überwältigende Klavierkonzert in c-moll von Rachmaninoff. Auch Löwe holte seine besten Gaben aus dem Schatze älterer Musik, daraus er die achte Symphonie von Bruckner und Beethovens „Pastorale" spendete. Aus den Programmen der von Hofkapellmeister Prill dirigierten allwöchentlichen Volkssymphoniekonzerte des Konzertvereins sind an besonders interessierenden Werken zu nennen: C. M. von Webers erste Symphonie in C-dur, Bruckners Siebente und Dritte, die Symphonie in f-moll von Richard Strauß, Symphonie in G-dur und Ouvertüre zur „Olimpiade" von Pergolesi, Raffs Sinfonietta für Blasinstrumente, Pfitzners Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn", César Franck's Symphonische Variationen, die mit Ed. Bach als trefflichem Solisten zum ersten Male in München erschienen, und Felix vom Raths Klavierkonzert in b-moll, an dem eine junge Pianistin, Emmy Braun, ihr vielverheißendes Talent zeigte; das Violinkonzert von Brahms sei um der prächtigen Ausführung des Soloparts durch Fritz Hirt willen hier auch noch aufgeführt. — Das Tonkünstler-Orchester brachte in einem Volks-Symphoniekonzert unter Josef Lassalles Direktion die symphonische Dichtung „Wiederkehrende Wellen" des jung gestorbenen Polen M. Karlowicz zu der ersten Aufführung in München; die Komposition wurde mir als Zeugnis einer schönen Begabung gerühmt. — Die Kammermusik förderte in den letzten Wochen auch allerhand Fesselndes ans Licht. So hörte man im Münchener Tonkünstlerverein zum ersten Male „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" op. 21b für Klavier von Walter Courvoisier, die ein gehaltvolles und famos klingendes Tonstück sind, und das reizvoll unterhaltsame Streichquartett in E-dur von E. Jaques-Dalcroze. So gewährte ferner ein Reuß-Abend der Neuen Kammermusik-Vereinigung einen schönen Einblick ins Schaffen des sympathischen Komponisten August Reuß, der sich namentlich mit dem (hier zum ersten Male gespielten) Streichquartett in d-moll, op. 25, in der Gunst der Münchener Musikliebhaber aufs neue befestigte. Das Böhmische Streichquartett endlich ließ uns mit dem Streichquartett in D-dur, op. 35, in Vitežslav Novák einen Tondichter von nicht alltäglichem Talent erkennen.

I. V. Paul Ehlers

PARIS: Der Komponist von „Pelleas und Melisande", der schon lange einen „Tristan" in der Arbeit hat, um sich ganz direkt mit Wagner zu messen, hat endlich auch für den Konzertsaal ein größeres Werk vollendet. Es ist eine Orchestersuite, die den Gesamttitel „Images" führt und in die drei Teile „Gigue triste", „Iberia" und „Rondes de Printemps" zerfällt. Bei der großen Bedeutung, die Debussy heute mit Recht oder Unrecht zugemessen wird, ist es zu verwundern, daß uns diese Bilderserie nicht auf einmal vorgeführt wird, sondern zuerst das Mittelstück herausgerissen wurde und allein im Konzert Colonne unter Pierné's Leitung zur Ausführung kam. Wir haben namentlich die „traurige Gigue" schwer vermißt, denn die übermütige lustige Jota, womit der Satz „Iberia" beginnt, soll offenbar als Kontrast sowohl zum Vorhergehenden als auch zum Folgenden dienen. Debussy's übliche Manier, in unbestimmten Formen zu schwelgen, kehrt zwar in dem Nachtbild wieder, das diese Iberia enthält, aber in der Mitte macht er auch hier ein Zugeständnis an die Melodie im alten und noch nicht veralteten Sinne. — André Gédalge ist nicht nur Professor des Kontrapunktes am Pariser Konservatorium, sondern hat auch ein Handbuch der Fuge geschrieben und in zwei Symphonieen, einem Klavierkonzert und anderen Werken seine Grundsätze angewandt. Bisher galt aber all das nur als achtbare Professorenweisheit, während seine dritte Symphonie, die im Konzert Colonne zur Aufführung kam, dieses Kompliment nicht mehr verdient, denn sie machte auch auf das große Publikum einen starken Eindruck, und die Kritik muß zugeben, daß dieser Erfolg nur mit gesunden Mitteln erkauft wurde. Das Werk beweist, daß auch heute noch thematische Arbeit, die sich auf gründliche kontrapunktische Kenntnisse stützt, das Interesse besser wach erhält, als eine bunte Folge von Instrumentaleffekten. — Im Théâtre-Fémina ist durch Astruc und den Herausgeber der Zeitschrift „Musica" eine Serie von „Festivals Musica" eröffnet worden, die später Weingartner dirigieren wird. Das dritte Festival war ganz der deutschen Schule gewidmet. Auch die Modernen wurden nicht vergessen. Renée Doire, geborene Le Rey, spielte das fünfte Stück aus Max Regers „Tagebuch" und das erste Stück aus der Sammlung von Richard Strauß, die beide sehr ansprachen, und Elsa Neitzel ließ auf der Harfe ein interessantes Stück „Zwielicht" hören, in dem ihr Vater Otto Neitzel diesem Instrument unerwartete polyphone Effekte abgewonnen hat. Maggie Teyte von der Komischen Oper erwies sich als ausgezeichnete Liedersängerin in Werken von Schubert und Richard Strauß und verknüpfte nicht mit Unrecht auch den Norweger Grieg mit der deutschen Schule, da sein Lied „Im Kahne" auf einen deutschen Text geschrieben ist und diesem vollkommen gerecht wird. Das vierte Festival Musica erregte ein besonderes Interesse durch das erste Auftreten der Wiener Konzerttänzerin Celia Claud, die sogar den langsamen Satz der Mondscheinsonate Beethovens in die Plastik umzusetzen wußte, ohne lächerlich zu werden. Frau Kutschera bewährte sich noch einmal als Schubertsängerin und füllte in dankenswerter Weise eine Lücke des Programms mit der dramatisch vorgetragenen Arie der Gräfin aus „Figaro". — Zweimal konzertierte das Quartett Rosé mit dem üblichen Erfolg in der Philharmonischen Gesellschaft und brachte als alte, aber dankenswerte Neuheit ein Quartett von Dittersdorf mit. — Emil Sauer trat diesmal ebenfalls in der Philharmonischen Gesellschaft auf, wo er nicht nur, wie üblich, mit Schumann und Chopin glänzte, sondern auch die nicht immer geschmackvolle Transskription eines Concerto von Friedemann Bach, die Stradal verbrochen hat, zu großer Geltung brachte. Eine angenehme neue Bekanntschaft war in diesem Konzert der Liedervortrag der auch als Koloratursängerin sehr tüchtigen Holländerin Hanna Verbena. — Sehr gefeiert

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wurde auch wieder Gottfried Galston, der seinen zwei Konzerten ein drittes zufügen mußte, um noch einmal alle Etüden Chopin's der Reihe nach vorzuführen und damit die Riesensonate Beethovens zu verbinden. — Die Einführung der deutschen Sitte der Liederabende ist schon oft in Paris versucht worden, aber selbst den besten Kräften ist es nicht gelungen, sie dauernd einzubürgern. Es ist nicht unmöglich, daß der Liederabend des bekannten deutsch-amerikanischen Bachsängers George A. Walter eine Wandlung herbeiführen wird, denn sein Erfolg war unter den erschwerendsten Umständen sehr groß. Eine treffliche Auswahl von Liedern Schuberts, Schumanns und Hugo Wolfs, wobei die „Alte Laute" von Schumann und die „Verschwiegene Liebe" von Wolf wiederholt werden mußten, bewies zwar, daß Walter ein Liedersänger ersten Ranges ist, aber Bach sänger bleibt er trotzdem in erster Linie. Darum kam er am Schlusse des ganzen Konzertes noch einmal auf Bach zurück und sang die schwierige Tenorarie aus der Kantate „Herr, wie du willt" als Zugabe. — Wenige Tage zuvor hörten wir auch einen neuen französischen Liedertenor Coulomb, der zwar an der Komischen Oper schon einige Proben bestanden hat, aber im Konzertsaal viel besser am Platze ist. „Mit Myrten und Rosen" von Schumann wurde von ihm sehr gut nuanciert, und gern hätte man mehr von ihm gehört, als dieses Lied und zwei andere von Duparc und Fauré. Die eigentliche Konzertgeberin war aber die junge Geigenvirtuosin Yvonne Astruc, und auch dieses Debüt war außerordentlich glücklich.

Felix Vogt

STETTIN: Eine Uraufführung gab es im zweiten Konzert unseres „Musikvereins": Ulrich Hildebrandts Choralkantate über eines der allerschönsten Kirchenlieder Paul Gerhardts „Die güldne Sonne". So verlockend der Gedanke ist, das Skelett eines Chorals alten Stils mit dem Fleisch und Blut moderner Ausdrucksmittel größten Umfangs (Soli, gemischtem Chor, Orchester, Orgel) zu umgeben, so schwierig gestaltet sich die Ausführung, wenn ein Gebilde aus einem Guß, in einheitlichem Stil, entstehen soll. Die völlig gelungen erscheinende Erfüllung dieser Forderung wurde vielleicht etwas erleichtert durch die Art des der Komposition zugrunde liegenden Chorals, der in seiner reichen rhythmischen Gliederung und der von dem Stettiner Ebeling 1666 geschaffenen Melodie eine leichte Annäherung an die Art des frühen guten geistlichen Volksliedes zeigt; eine dankbare Unterlage gab auch der von der Stettinerin H. Leonhardt geschriebene, die einzelnen Strophen verbindende Text, der deren abstrakten Gedankeninhalt geschickt in mehr konkret gehaltenen Bildern ausmalt. Aber die Einheitlichkeit des Ganzen wird vor allem, mehr noch als durch den Text, erreicht durch die völlig aus dem Geist des Chorals heraus geschöpfte Musik; zum kleinen Teil sind es Hilfsmittel formaler Natur, Verwendung einzelner Motive der Melodie, hin und wieder archaisierende Wendungen, in allererster Linie aber die Fähigkeit des Komponisten, seine außerordentlich reich fließende Phantasie ganz einheitlich auf den „freien Choralton" einzustellen. Ganz natürlich ergeben sich in diesem Gedankenkreise gemäßigt-realistische Schilderungen des erwachenden Tageslebens, des Unwetters in Natur und Gewissen, des vor Sonnen- und Naturschönheit ehrfurchtsvoll anbetenden Menschenherzens — alle mit plastischer Kraft des Ausdrucks gegeben. Dazu kommen die Fülle origineller und geistvoller Gedanken und die souveräne Herrschaft über alle modernen technischen Ausdrucksmittel in Chor-, Orchester- und Solostimmenbehandlung. Vor allem aber ist das, was Hildebrandts Musik den Hauptwert verleiht, ein echt aristokratischer Habitus, ein Adel der Gesinnung in Konzeption und Ausführung, der die geringsten Konzessionen an den Geschmack die Menge verschmäht. Die Aufführung, durch deren sorgfältigste Vorbereitung sich Prof. C. Ad. Lorenz kurz vor seinem Scheiden noch einmal besonderen Dank seines Publikums verdient hat, wurde seitens der Solisten (Meta Geyer-Dierich und Arthur van Eweyk) und des Chors allen Anforderungen gerecht.

Dr. G. Mangelsdorf

WEIMAR: In den Hoftheaterkonzerten lernten wir zunächst als Novität Max Regers hochinteressante und von meisterhafter polyphoner Gestaltung zeugende „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Ad. Hiller" kennen. Der dirigierende Komponist wurde lebhaft akklamiert. Auch seine Partnerin Gertrud Fischer-Maretzki, der die schwierige Interpretation Regerscher Lieder zugefallen war, entledigte sich ihrer Aufgabe in künstlerischer Weise, vom Komponisten allerdings zu diskret begleitet. Die übrigen Orchesterwerke unter der fascinierenden Leitung Raabes erweckten wohlverdienten Beifall. Geboten wurden: Brahms' zweite Symphonie, Berlioz' Fantastische Symphonie" und „Harold in Italien". In letzterem Werke spielte Reitz in einwandfreier, von poetischer Vertiefung getragener Weise die Solobratsche. — Ein etwas zu lang geratener Klavierabend Ansorges entfachte jubelnden Beifall der vielen Verehrer und Verehrerinnen des an diesem Abend nicht völlig gleichwertige Leistungen bietenden Künstlers. — Von dem künstlerischen Streben unseres jungen Stadtorganisten Landmann legte der letzte Orgelabend beredtes Zeugnis ab. Er interessierte durch eine bis ins kleinste ausgearbeitete vortreffliche Wiedergabe von Regers gewaltigem op. 52 No. 2, Degners Variationen über ein eigenes Thema in e-moll und eines „In memoriam" eigener Komposition.

Carl Rorich

ZÜRICH: Das 8. Abonnementskonzert (Tonhalle) brachte als Novität Rudolf Siegels „Heroische Tondichtung". Eine thematische Durchführung ist in dem Werke nicht erkenntlich. Dieses soll das Leben (oder Erlebnisse) eines Helden darstellen, dabei müßten aber dem Hörer die einzelnen, durch das Orchester charakterisierten Episoden mindestens jeweils durch einige Programmworte erklärt werden. Weder in Harmonie noch Instrumentation ist diese Tondichtung besonders originell, nur daß sie an die Bläser äußerst hohe Anforderungen stellt. — Zur Chopin-Feier war Rudolf Ganz eingeladen worden. Sein Vortrag des e-moll Klavierkonzerts und einiger kleiner Stücke rief beim Publikum eine ungewohnte Begeisterung hervor.

Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der erschöpfenden Studie Edgar Istels über Richard Wagners erste Oper „Die Hochzeit“ im vorliegenden Heft seien drei Seiten der autographen Partitur in Faksimile beigegeben: das Titelblatt, der Anfang der Introduktion und der Schluß des Septetts.

Unter den jüngsten graphischen Porträtdarstellungen Johann Sebastian Bachs nimmt die große Radierung von Moritz van Eyken einen ersten Platz ein. Die Idee, den großen Gotiker in einen gotischen Fensterausschnitt zu stellen, ist eine sehr glückliche, namentlich wenn der Dargestellte so gut im Raume sitzt, wie es hier geschehen. Das Versonnene im Blick des orgelspielenden Meisters, dessen Profil sich von dem Fenster wundervoll abhebt, geht in seiner ruhigen Würde mit dem Rahmen trefflich zusammen, und die Embleme — oben die Reliefs des gekreuzigten und auferstandenen Heilands, unten die Kreuztragung — vervollständigen die harmonische Gliederung und sind der Plastik so ähnlich, daß man nach unserer Wiederholung kaum auf eine Radierung raten möchte. Das schöne und große Blatt (im Original 53 × 36 cm) ist ein wirksamer Wandschmuck und für 20 Mark (äußerst wohlfeil) beim Künstler selbst (Berlin W, Motzstraße 38) erhältlich.

Zur Erinnerung an den 50. Geburtstag (13. März) Hugo Wolfs bringen wir ein seltenes Porträt des Tondichters, das aus der letzten Lebenszeit des Meisters stammt. Der schmerzliche, herbe Ausdruck dieser düsteren Züge redet eine erschütternde Sprache.

Das lebensgroße Brustbild des jungen Henri Vieuxtemps (geb. 20. Februar 1820) ist von A. Einsle gemalt worden. Th. v. Frimmel sagt in seiner Zeitschrift „Blätter für Gemäldekunde“ (Nr. 4, S. 60) über das in der Sammlung Péteri in Budapest befindliche Bild u. a.: „Der junge Künstler ist in halbem Profil gegen rechts dargestellt. Das fettliche gesundheitstrotzende Gesicht wird von dichtem dunklen Haar umwallt. Eine fein gefühlte Farbenstimmung zeichnet dieses Werk aus, die bis in die Töne des dunklen Rockes festgehalten ist... Das Gemälde ergänzt unsere Kenntnis von der äußeren Erscheinung des weltberühmten belgischen Geigers und Tonkünstlers... Das Bild von Einsle stellt ihn gerade in der künstlerischen Sturm- und Drangzeit dar und gewinnt dadurch noch einen besonderen Reiz...“

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

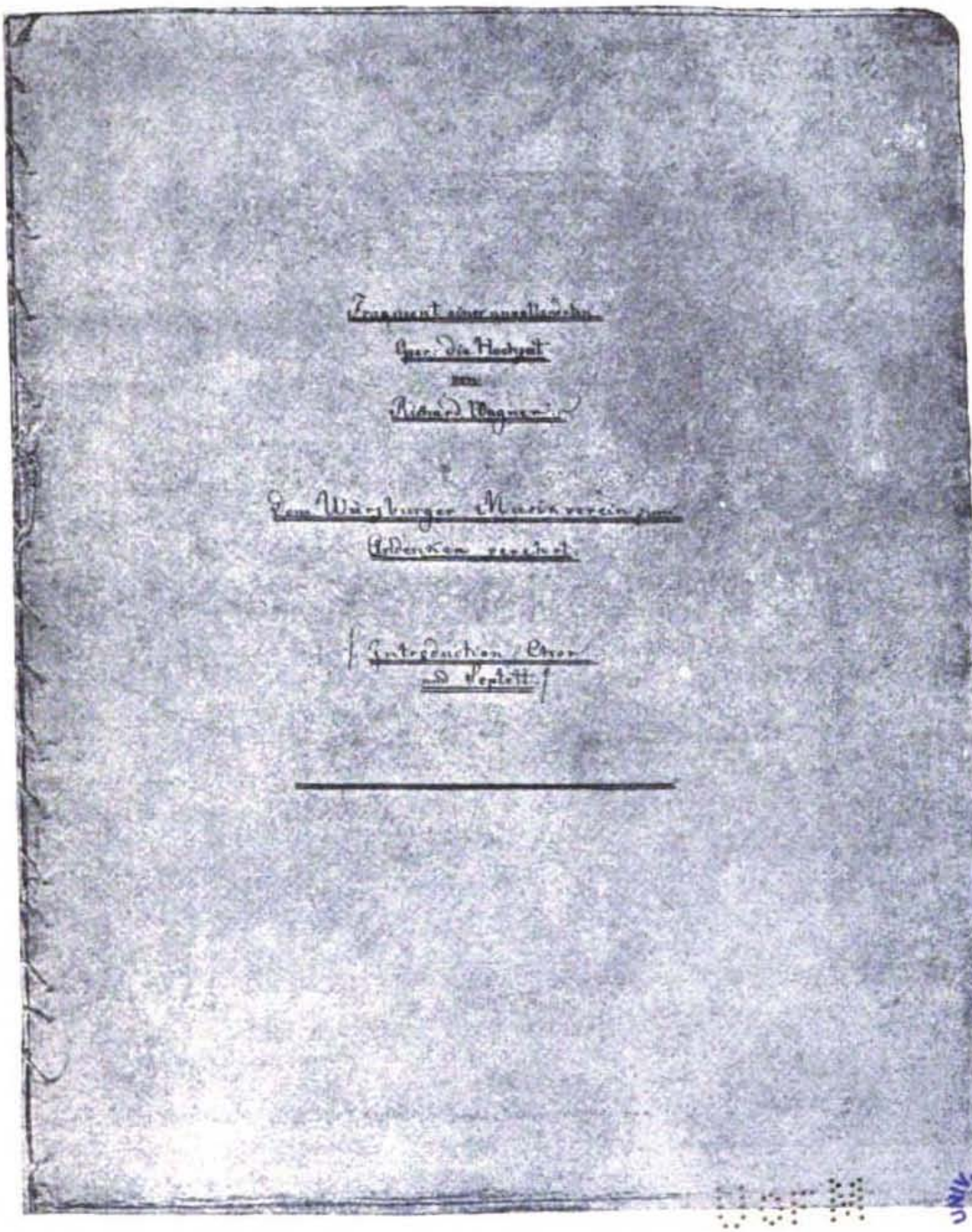
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

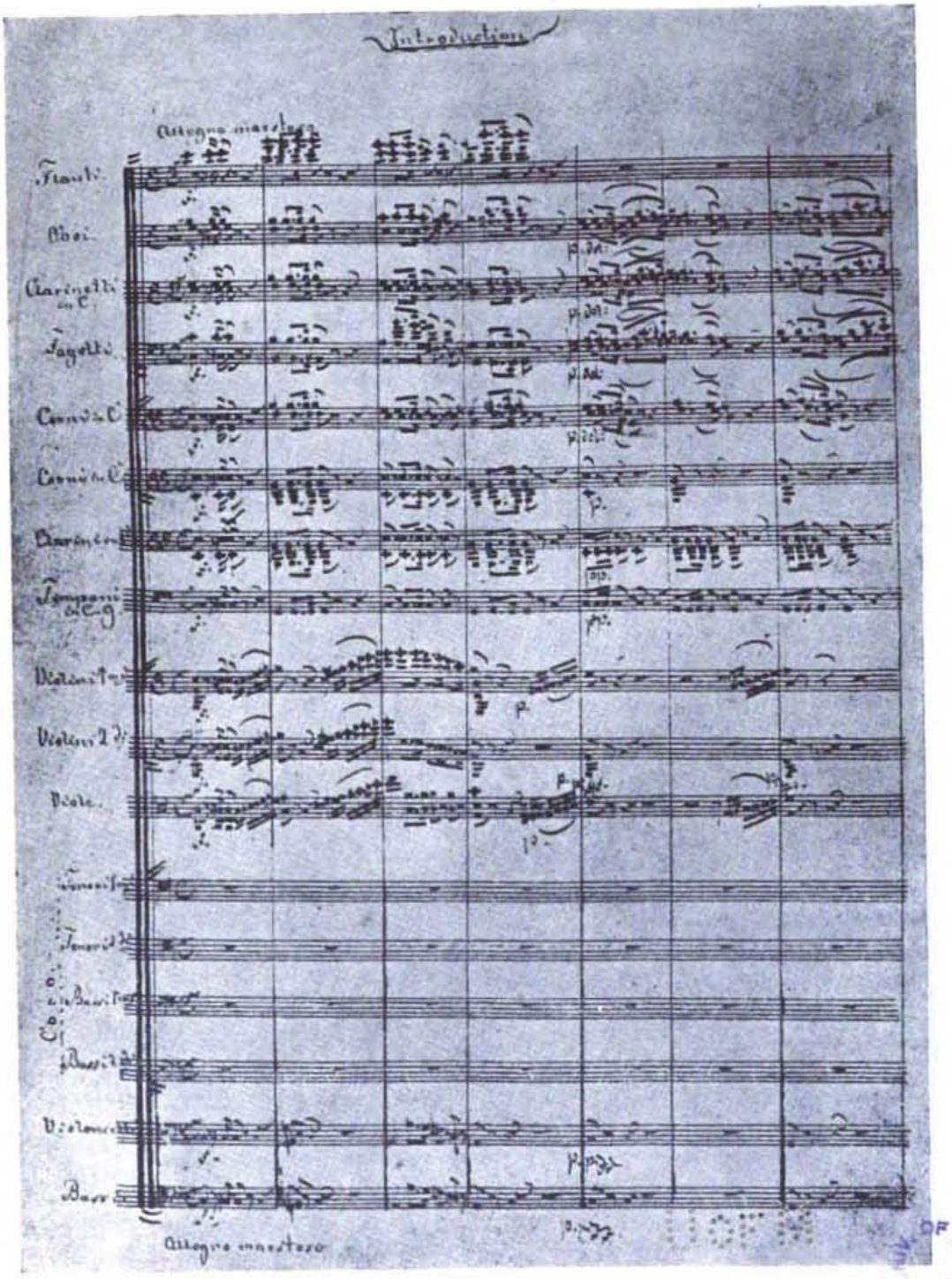


UNIV. OF MICH.

DAS TITELBLATT DER PARTITUR
„DIE HOCHZEIT“ VON RICHARD WAGNER

IX. 12

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
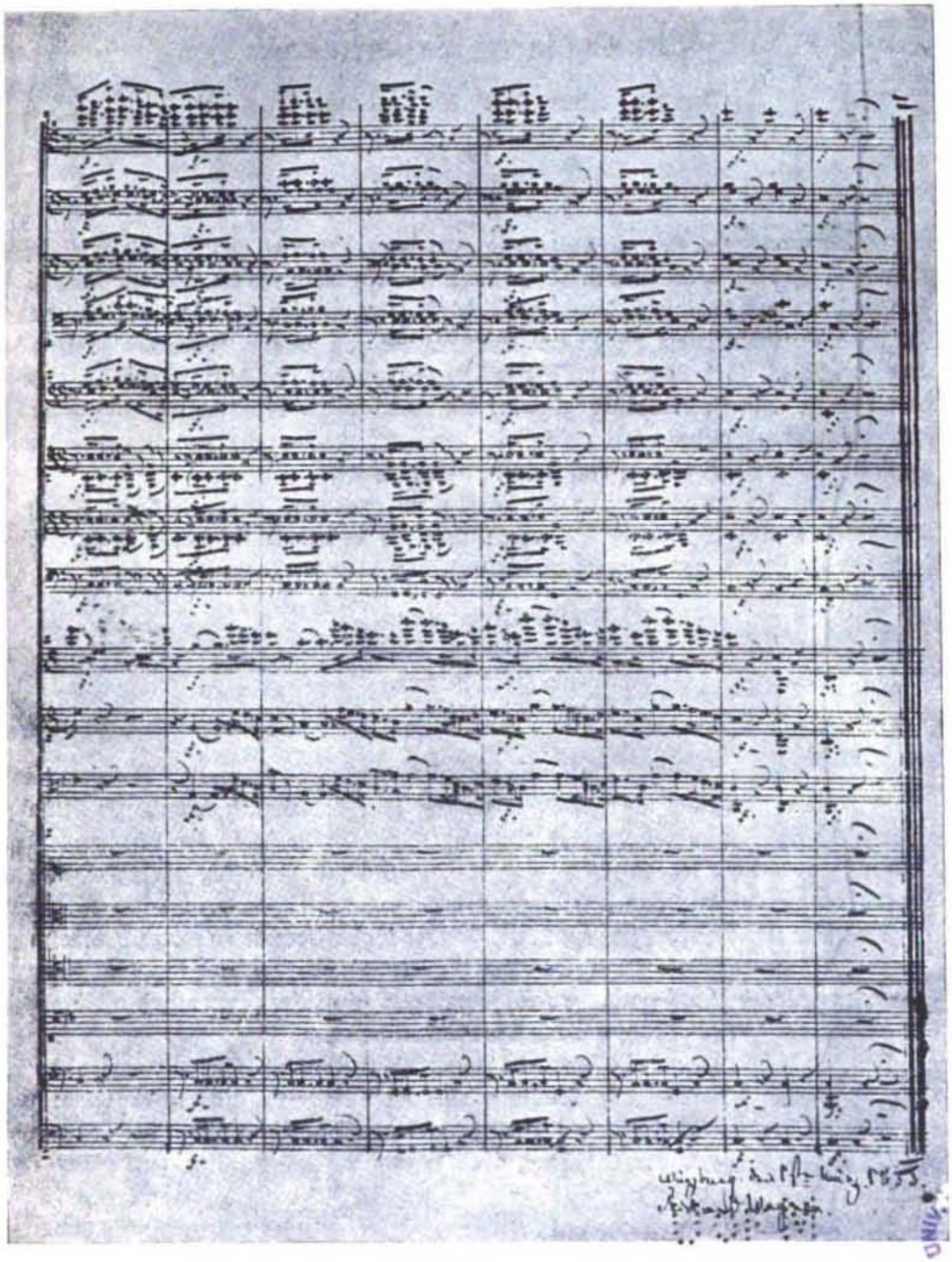




IX. 12

DER ANFANG DER INTRODUKTION
DER „HOCHZEIT" VON RICHARD WAGNER

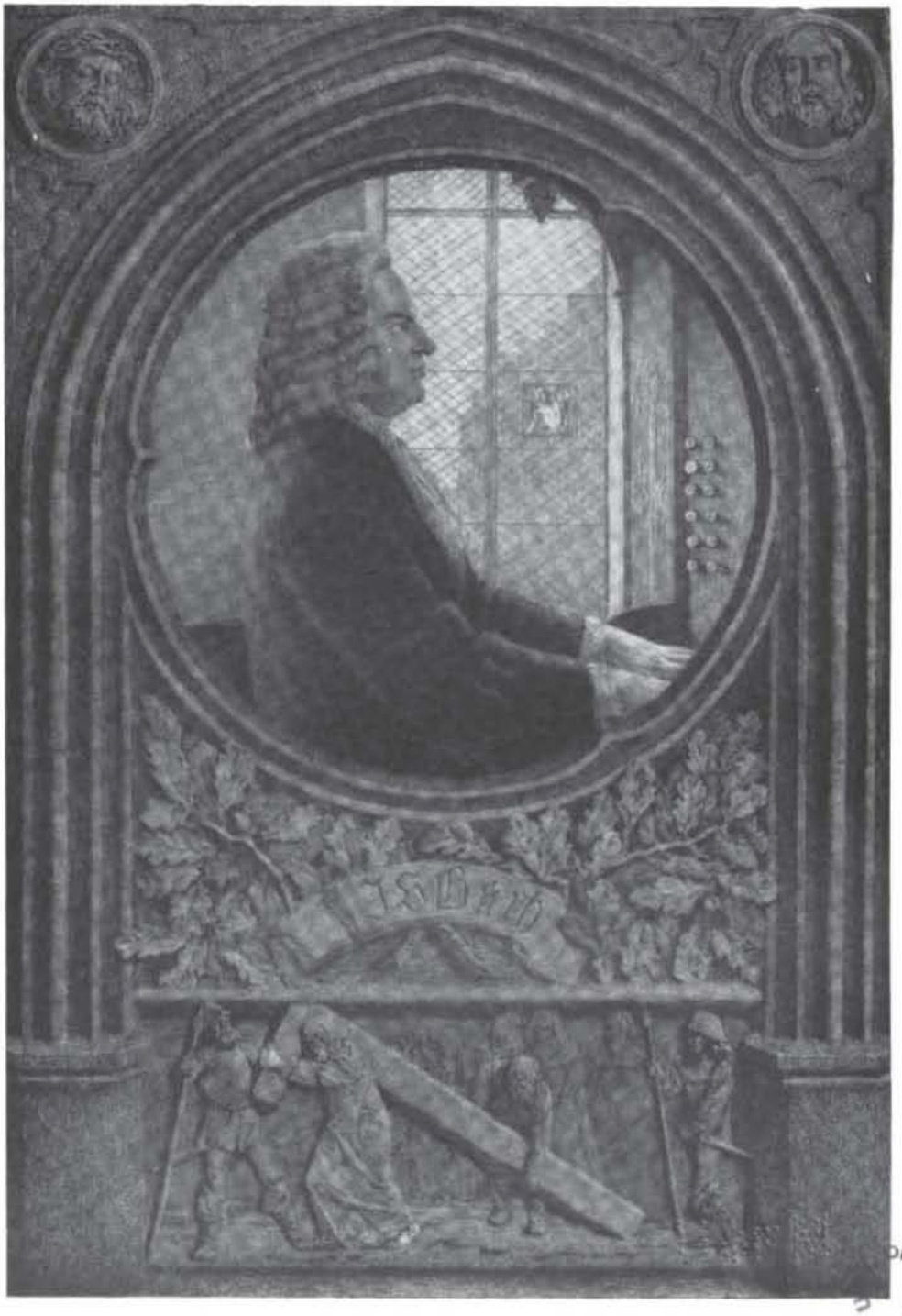
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 12

SCHLUSSSEITE DER PARTITUR
DER „HOCHZEIT“ VON RICHARD WAGNER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANN SEBASTIAN BACH
Radierung von Moritz van Eyken

IX. 12

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



UofM

HUGO WOLF
* 13. März 1860

IX. 12

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 12

HENRI VIEUXTEMPS
* 20. Februar 1820
nach dem Gemälde von A. Einsle
in der Sammlung Péteri in Budapest

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GENERAL LIBRARY,
UNIV. OF MICH.
JUL 21 1910



DIE MUSIK

F. A.

9. JAHR HEFT 12

Zweites Märzheft

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24

Magazin: Jungfernstieg 34.



Neues Pianino-Modell 5
M. 1300.— netto.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.

Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und sc[illegible] Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

Ernestine Schun

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpu[illegible]nen I

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.

Magazin u. Detailverkauf in Berlin W 9, Königgrätzerstr. -

rtreter für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann St. Peters[illegible]

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert-Bureau
Emil Gutmann
MÜNCHEN

Brief-Adresse: **Theatinerstraße 38**
Telegramm-Adresse: **Konzertgutmann München**
Fernsprech-Anschluß: **2215.**

Vertretung der hervorragendsten Künstler und Künstler-Vereinigungen.

Arrangement von Konzert-Turnéen und einzelnen Konzerten in allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes.

Arrangement von Konzerten und Vorträgen in allen Sälen Münchens.

Größte Konzertdirektion Süddeutschlands

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUGUST FÖRSTER

Flügel * Pianinos * Harmoniums



Fabrikate allerersten Ranges. Königl. Hoflieferant

Löbau i. Sachsen, **Georgswalde** i. Böhmen,

Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.

22 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille. — K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille
für hervorragende Leistungen im Klavierbau.

Konzert-Direktion Arthur Bernstein, Hannover, Georgstraße 38

Fernsprecher 2312 — Telegramm-Adresse: Cedebe, Hannover

Alleinvertretung des **Klaviervirtuosen**

RICHARD SINGER

PRESSE-STIMMEN.

BERLIN. „Vossische Zeitung", 4. Dezember 1909: . . . Herr Singer spielte das B-moll-Konzert von Tschaikowsky **mit Schwung, elastischem Anpassungsvermögen** an die Eigenart des Komponisten, **vollem Ton** und überhaupt mit **technischer Beherrschung des Stoffes.**

HANNOVER. „Anzeiger", 31. Oktober 1909: Singer ist ein **begnadetes, phänomenales Talent,** eine **Künstlerpersönlichkeit.** Die **schwungvoll plastische Darstellung,** die **Schwärmerei und Gefühlsschwelgerei** seines Spiels **erinnert sehr an Liszt, das überschäumende Temperament an Rubinstein.**

Engagementsanträge erbittet rechtzeitig die **Alleinvertretung**

Konzert-Direktion Arthur Bernstein, Hannover, Georgstraße 38

RUSSISCHER MUSIKVERLAG

BERLIN SW G. m. b. H. **Dessauer Str. 17**

Gegründet von S. u. N. Kussewitzky.
Filiale und Sortiment in Moskau.

Neue Werke russischer Komponisten:

Catoire, G., op. 19. Drei Gedichte von Th. Tütschew für eine Singstimme und Klavier. No. 1. „Wie ein beschriebnes Blatt im Glühn." No. 2. Silentium. No. 3. „Heißt das Leben Tag." Kompl. M. 1.80, einzeln à M. 0.90.
Catoire, G., op. 18. Drei Gedichte von Th. Tütschew für Frauenchor und Klavier. No. 1. „O sieh des Hains goldgrünes Schimmern." M. 1.50. No. 2. „Warum stets zum Wasser lenkst du." M. 1.—. No. 3. „Weilen . . . Gedanken . . ." M. 1.—. Kompl. M. 2.40.
Tanejew, S. Iw., op. 26. Zehn Gedichte aus der Sammlung von Ellis „Immortellen" für eine Singstimme mit Klavier. Kompl. M. 4.50, einzeln à M. 0.70 bis M. 1.—.
Tanejew, S. Iw., op. 27. Zwölf Gedichte von J. Polonski für gemischten Chor a cappella, deutsch von B. Feiwel. Heft I. No. 1. „Auf einem Grabe." No. 2. „Abend." No. 3. „Es starrt auf dem Felsen, den Adlern zum Horst." No. 4. „Sieh, o sieh, wie sich's verhüllt." Nur kompl. Partitur M. 4.80, Stimmen M. 1.80.
Catoire, G., op. 20. „Poème", Zweite Sonate für Klavier und Violine. M. 3.80.
Medtner, N., op. 17. Drei Novellen für Klavier. No. 1 M. 1.20, No. 2 M. 1.50, No. 3 M. 1.80, kompl. M. 3.—.
Medtner, N., op. 20. Drei Märchen für Klavier. No. 1. B-moll. M. 1.—. No. 2. H-moll. M. 1.70. Kompl. M. 2.—.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Wagners Briefe

in sechs Bänden:

Richard Wagner an Minna Wagner

Zwei Bände mit zwei Porträts. 4. Auflage.
Geh. M. 8.–, in Leinen geb. M. 10.–, in Halbfranz geb. M. 12.–

Richard Wagners Bayreuther Briefe

(I. Band.) Herausgegeben von C. Fr. Glasenapp. 2. Auflage.
Geh. M. 5.–, in Leinen geb. M. 6.–, in Halbfranz geb. M. 7.–

Richard Wagner an seine Künstler

(Der Bayreuther Briefe II. Band.)
Herausgegeben von Erich Kloss. 3. Auflage.
Geh. M. 5.–, in Leinen geb. M. 6.–, in Halbfranz geb. M. 7.–

Richard Wagner an Eliza Wille

Herausgegeben von Wolfgang Golther. 2. Auflage.
Geh. M. 2.–, in Leinen geb. M. 3.–, in Halbfranz geb. M. 4.–

Richard Wagner an Ferdinand Praeger

Herausgegeben von Houston Stewart Chamberlain. 2. Auflage.
Geh. M. 2.–, in Leinen geb. M. 3.–, in Halbfranz geb. M. 4.–

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen

Herausgegeben von Erich Kloss. 3. Auflage.
Geh. M. 7.–, in Leinen geb. M. 8.–, in Halbfranz geb. M. 9.–

Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin W 57

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Neue Werke
für Klavier

Hugo Wolf, Wiegenlied . . . . . Mk. 1.—

Dies bisher noch nicht veröffentlichte Klavierstück birgt bei großer Einfachheit eine feine Poesie und wird von allen Freunden der Wolfschen Muse mit Freude begrüßt werden

Sgambati-Beethoven, Menuet . . . . . Mk. 1.50

Von EMIL SAUER diesen Winter in allen Konzerten gespielt

F. R. Blanchet, Polonaise . . . . . Mk. 2.—

Der Gewinner des ERSTEN PREISES der „Signale". Ein schwungvolles, großangelegtes Werk dieses ungewöhnlichen Talentes

Moszkowski, op. 77 No. 10. Menuet . . . . . Mk. 1.50

In drei Jahren hat sich dies reizende „Moszkowski-Menuet" einen Weltruf errungen

Sinding, op. 97. Auf dem Wasser . . . . . Mk. 2.—

Eine von Sindings letzten Klavierkompositionen, die seinen besten Werken gleichkommt

Encore-Stücke
für Violine und Klavier

Schwab-Kubelik, Schottisches Wiegenlied . . . . . Mk. 1.50

Drdla, Canzonetta . . . . . Mk. 1.50
Poème . . . . . Mk. 1.50

Burmester, Milandre-Menuet . . . . . Mk. 1.—
Cramer-Walzer . . . . . Mk. 1.—

Dankbare, erprobte Erfolge

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

Am 31. Januar 1910 fand in Berlin unter Leitung von Professor Siegfried Ochs mit außerordentlichem Erfolge die Uraufführung statt von

„Eine Deutsche Messe"

Für 4 Solostimmen, gemischten und Doppelchor, Knabenchor, Orchester und Orgel

über der Heiligen Schrift entnommene Textworte mit Benutzung einiger deutschen Kirchenlieder und liturgischen Motive komponiert von

OTTO TAUBMANN.

Der 31. Januar wird in der Geschichte der Berliner Musikaufführungen mit einem dicken roten Strich angemerkt werden müssen zur bleibenden Erinnerung an ein ungewöhnliches künstlerisches Ereignis, denn an diesem Tage ist ein Kunstwerk aus der Taufe gehoben worden, das unter unseren zeitgenössischen Erzeugnissen seinesgleichen nicht hat. Ja, man muß weit, weit zurückblättern in der musikalischen Literatur, um auf ein Werk von ähnlicher Bedeutung zu stoßen. (Magdeburgische Zeitung, 3. Februar 1910.)

Aufführungsbedingungen durch die Verleger.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Robert Beyer

Höchste Auszeichnungen!
Prämiiert:
Berlin 1906
Wien 1907
Goldene Medaille

BERLIN W 64
Unter den Linden 20

Höchste Auszeichnungen!
Zuletzt:
Große goldene Staatsmedaille
St. Petersburg 1908
Rotterdam 1909

Kunstwerkstätten für Geigenbau

Großes Lager italienischer und anderer
Meistergeigen, Cellis, Bratschen und Saiten

Spezialität:
Hervorragende selbstgefertigte Kopien italienischer Meister-Instrumente

Aus der Gutachten-Mappe:

Berlin, den 5. März 1909.

Sehr geehrter Herr Beyer!

Ich spreche Ihnen meine allergrößte Bewunderung und meinen innigsten Dank für die Kopie meiner Guarnerius und für die Reparatur derselben aus. Die durch Sie gemachte Geige klingt so großartig, daß ich sie schon öffentlich in einem meiner Konzerte gespielt habe, und bin im Glauben, daß ich sie noch oft spielen werde. Die Guarnerius hat einen viel größeren Ton durch die Reparatur bekommen. Der Ton ist auch viel voller geworden. Indem ich Ihnen meinen innigsten Dank nochmals ausspreche, verbleibe ich

Ihr ergebener **Franz von Vecsey.**

Berlin, den 17. September 1909.

Es ist mir ein besonderes Vergnügen, mein Urteil über die **Robert Beyer**schen Geigen geben zu können!

Meiner Ansicht nach sind dieselben vollkommen ebenbürtig mit den **besten Vuillaume-** und **Lupotschen** Fabrikaten. Seine neuen Geigen sind das Hervorragendste, welches mir bis jetzt zu Gesicht kam. Es ist mir stets eine Freude, auf der von Herrn Beyer gebauten Kopie meiner Stradivarius zu spielen.

Henri Marteau.

Diese, sowie eine große Anzahl Original-Gutachten erster Autoritäten liegen zur Ansicht bereit.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ALFRED HOEHN

Aus den Pressberichten:

HAMBURGER FREMDENBLATT, 22. Januar 1910.

I. Klavierabend von Alfred Hoehn. Man darf ruhig in Superlativen sprechen, wenn man von Alfred Hoehn spricht. Er hat schnell Beachtung gefunden bei uns, seit man gleich bei seinem ersten Auftreten konstatierte, dass man es hier mit einem **aussergewöhnlichen Künstler** zu tun habe. **Seine Kunst ist zwingender Natur,** vielleicht gerade deshalb so sehr, weil sie gar nicht zwingen will. **Sie ist vollkommener, abgeschlossener Art.** Hoehn gehört zu den glücklichen Menschen, denen die Natur nicht das eine oder das andere verlieh, sondern das eine und das andere dazu. Es gibt Künstler, die Grosses leisten würden, wenn sie auch zufällig auf ein anderes Instrument geraten wären, als das von ihnen bevorzugte. **Bei Hoehn hat man das Gefühl, dass er direkt zum Pianisten geboren ist,** so sehr ist seine Technik Natur. Auch das ist Begabung; alle, die da meinen, das durch Fleiss erringen zu können, sind auf dem Irrwege. Bei Hoehn kam die musikalische Seele dazu, die instinktiv das Werk eines grossen Meisters im ganzen und im einzelnen erfasst. Dazu ein hervorragender, ästhetischer Schönheitssinn, der Sinn für den Zauber des Klanges, den auch das Klavier haben kann, wenn man nur die Seele hat, ihn zu wecken. **In Hoehn leben auch die Fähigkeiten des Malers; es gibt wenig Pianisten, die so farbenreich am Klavier malen, wie er.** Er versteht es ausgezeichnet, einen dunklen Hintergrund zu schaffen, auf dem sich leuchtende Gebilde, blühende Blumen abhoben. Seine Kunst steht zu alledem noch im Zeichen der Jugend, der begeisterten und begeisternden.

SIGNALE, April 1909. (Leipziger Bericht.)

Der junge Frankfurter Pianist **Alfred Hoehn** debütierte hier mit einem Meisterprogramme, das von Beethovens grosser B-dur-Sonate und Schuberts „Wanderer-Phantasie" über d'Alberts köstliches Fis-dur-Scherzo aus op. 16 und Chopins G-dur-Nocturne zu Liszts „Don Juan-Phantasie" hinführte, und bezeugte mit der fertigen und schönen Durchführung dieses gewichtigen Programmes ausserordentlich musikalisches Begnadetsein und künstlerisches Reifsein. **Das freudig erregte Publikum zwang** dem zwanzigjährigen Meisterspieler **noch eine Brahmssche Rhapsodie als Zugabe ab,** und ganz allgemein hatte man die Empfindung, in **Alfred Hoehn dem „kommenden Manne"** der nächsten Konzertjahre begegnet zu sein.

FRANKFURTER ZEITUNG, 8. November 1909.

Frankfurter Konzerte (Museum). Die Sensation war das Auftreten Alfred Hoehns. Bereits im vorigen Winter haben wir auf die **ganz phänomenale Begabung** dieses jugendlichen Klaviervirtuosen gelegentlich seiner Wiedergabe von Beethovens op. 106 hingewiesen. Gestern nun legte er mit der in jeder Hinsicht prächtigen Ausführung von Tschaikowskys B-moll-Konzert aufs neue den Beweis ab, dass er einer der Auserwähltesten seines Faches ist. Virtuosität und musikalische Gediegenheit, hinreissende Bravour und poetisches Nachempfinden verschmelzen bei diesem jungen Künstler zu seltener Einheitlichkeit. Das Tschaikowskysche Konzert mit seinen Passagenstürmen und mit seiner schwärmerischen Innigkeit in den lyrischen Abschnitten war ganz dazu angetan, die Vorzüge Hoehns in das glänzendste Licht zu rücken. Mit welch' eisernen Fäusten packte er gleich den grandiosen Eingang an, welch' fortstürmendes Temperament entfaltete er dann in den beiden Aussensätzen, und wie zart und stimmungsvoll brachte er das schlichte Andantino und das durch seine süsse Heimlichkeit sofort bezwingende zweite Thema des ersten Satzes heraus. **Es war ein Genuss ausserlesenster Art.** Dass der junge Klaviermeister nach dem Konzert und nach der nicht minder monumental erfassten Phantasie Chopins in begeisterter Weise gefeiert wurde, versteht sich fast von selbst.

HAMBURGER FREMDENBLATT, 5. Dezember 1909.

III. Nikisch-Konzert. Herr **Hoehn,** auf den man in Hamburg besonders stolz ist, da er hier eigentlich „entdeckt" und zuerst in seiner vollen Bedeutung gewürdigt wurde — vor Berlin —, spielte Tschaikowskys B-moll-Konzert. **Der junge Pianist darf sich rühmen, damit einen Erfolg erzielt zu haben, wie man ihn in Hamburg,** wo laute Erfolge nichts Seltenes sind, **seit langem nicht mehr erlebt hat.** Der Beifall knatterte laut wie Gewehrfeuer. **Das war nicht eine Minorität oder Majorität, die applaudierte, sondern die Gesamtheit. Und der Erfolg war verdient.** Das Konzert Tschaikowskys verlangt sehr viel: im ersten Satz, in dem die asiatische Urkultur durchbricht, draufgängerisches Temperament und grosse Kraft, im zweiten Satz elegante, beschwingte Grazie und modulationsreiche Kantilene, und im letzten Satz eine virtuose Oktaventechnik. Hoehn verfügt über die geistige und manuelle Biegsamkeit, die es ihm gestattet, Tschaikowsky alles das zu geben, was er haben will. Bei alledem spielt Hoehn, ein Jüngling fast noch, mit der abgeklärten, künstlerischen Reife eines Meisters. Nicht Frühreife, sondern Bewusstsein regiert seine Auffassung, die sich von Pose und Auffassung sehr glücklich freihält, die in kristallener Klarheit das Wesen des Komponisten wiederspiegeln und bei aller Treue doch nicht den starken Reiz kräftiger subjektiver Regungen schuldig bleibt.

Alleinige Vertretung: KONZERT-DIREKTION NORBERT SALTER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Internationales Concertbureau

(Vertretung für alle Länder)

von

ALBERT GUTMANN

Kaiserl. Rat, k. u. k. Hofmusikverleger Sr. Majestät des Kaisers von Österreich

BERLIN, PARIS und LONDON

Yvonne Dubell

Primadonna der Großen Oper in Paris

hat der

Opern- und Concert-Direction Albert Gutmann

ihre **Generalvertretung** übertragen.

Beurteilungen.

Ihre Erfolge erfreuen mich aufrichtig, um so mehr, als sie mit meinen Werken erzielt sind, die Ihnen eine so schöne Darstellung verdanken. Massenet.

Alles was man sich bei einer großen Künstlerin wünschen kann, besitzen Sie. Ed. Colonne.

Ich glaube nicht, daß die Werke Wagners, das moderne Lied ebensowohl wie die großen Schöpfungen der Klassiker eine bessere Darstellerin finden könnten.
Paul Vidal, Erster Dirigent der Nationalakademie der Musik (Große Oper).

Keine Sängerin vermag unsere modernen Kompositionen mächtiger und mit feinerem Kunstgefühl wiederzugeben als Sie.
Ch. M. Widor, Professor der Komposition am Pariser Nationalkonservatorium der Musik.

Es war sehr liebenswürdig von Ihnen, meine Oper „La Vie de Bohême" auf Ihren Rundreisen zu spielen. Der Erfolg des Stückes macht ihm und Ihnen gleichermaßen Ehre. Giacomo Puccini.

Eine Broschüre mit den glänzenden Kritiken von „Figaro", „Gaulois", „Journal", „Echo de Paris", „Neue Freie Presse", „Neues Wiener Tagblatt", „Fremdenblatt" etc. steht auf Verlangen zu Diensten.

Engagementsofferten ausschließlich an

Albert Gutmann, Internationales Concertbureau, Paris, 106 Boulevard St. Germain.

Telegramm-Adresse: **Conseilgutmann, Paris** (ohne weiteren Zusatz).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Julius Bittner: „Der Musikant“ soll die nächste Neuheit der Wiener Hofoper sein.

Bernard de Lisle: „Alroy“ ging am Elberfelder Stadttheater mit lebhaftem Erfolg in Szene.

O. Mrazek: „Der Traum ein Leben“, nach Grillparzer, betitelt sich eine Oper, die der tschechische Komponist soeben vollendet hat.

F. Neumann: „Liebelei“, nach Arthur Schnitzlers Schauspiel gleichen Namens, wird in Frankfurt a. M. zur Uraufführung kommen.

OPERNREPERTOIRE

Leipzig: Bei den Opernfestspielen kommen zur Aufführung: „Die Zauberflöte“ (Richard Hagel), „Fidelio“ (Felix Mottl), „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Otto Lohse), „Tristan und Isolde“ (Max Schillings). Die Inszenierung liegt in den Händen von Dr. Hans Loewenfeld.

Offenburg: Im Stadttheater erlebte die komische Oper „Onkel Bräsig“ von E. Robert ihre Uraufführung.

Salzburg: Mozart-Feier. Die Tage für die sechs Opernaufführungen im Stadttheater sind folgendermaßen festgesetzt: „Zauberflöte“ (29. Juli, 1. und 4. August), „Don Giovanni“ (30. Juli, 2. und 5. August).

KONZERTE

Berlin: Die Sing-Akademie begeht Robert Schumanns 100. Geburtstag mit einer Aufführung von „Paradies und Peri“ in ihrem letzten Abonnements-Konzert am 15. April. Gleichzeitig gelangt Max Bruchs Osterkantate zur ersten Aufführung.

Dessau: Prof. Richard Bartmuß' neueste Komposition „Die Apostel in Philippi“, Kantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel, erwies sich bei ihrer Erstaufführung am 24. Februar durch den Johanniskirchenchor (Musikdirektor August Theile) als ein künstlerisch hochbedeutsames Werk.

Dresden: Eine Graun-Feier veranstaltete der Dresdner Kreuzchor unter Leitung Otto Richters. Aufgeführt wurde Grauns Tedeum in D-dur. Dieses Werk, das einst in der Charlottenburger Schloßkapelle zur Feier des Hubertusburger Friedens auf Befehl Friedrichs des Großen gesungen wurde, verdient wohl der Vergessenheit entrissen zu werden. Während die Arien dem Zeitgeschmacke zum Teil stark Rechnung tragen und wenig noch zu interessieren vermögen, erheben sich mehrere Chöre des Tedeums, unter ihnen das Sanctus, zu fast imposanter Größe. Graun, dessen 150. Todestag Veranlassung zu dieser Feier gab, war bekanntlich nicht nur einer der gefeiertsten Tondichter des 18. Jahrhunderts, sondern auch einer der besten dramatischen Sänger seiner Zeit. Den Grund zu seiner Bedeutung legte er auf der Dresdner Kreuzschule, deren Alumnus er von 1714 bis 1720 war und in deren Matrikeln sich noch heute die auf ihn bezügliche Bemerkung befindet: „Industrius in litteris et musicis“. Grauns Hauptwerk „Der Tod Jesu“ besaß noch vor einem Menschenalter eine große

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.





Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Se. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums

in höchster Vollendung



von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1853. Hof-Pianofortefabrikant Gegr. 1853.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EDITION STEINGRÄBER.

Studienwerke für Violine.

Neuausgabe von

HENRI MARTEAU.

Für Violine und Klavier
mit begleitender II. Violine zu Studienzwecken von H. Léonard.

No.			M.
1672	Beethoven,	op. 40. Romanze G-dur	1.20
1673	—	op. 50. Romanze F-dur	1.20
1677	—	op. 61. Violinkonzert D-dur	2.60

Mit zahlreichen Textnotizen für den Vortrag von H. Marteau (deutsch, französisch, englisch)

Für Violine solo
mit II. Violine von H. Léonard.

1676	Florillo, 36 Capricen	2.—
1675	Kreutzer, 40 Etüden	2.40
1674	Rode, 24 Capricen	2.—

mit II. Violine von H. Marteau.

1678	Gaviniés, 24 Matinées in Etüdenform	2.40

Steingräber Verlag, Leipzig.

Verlag von Ries & Erler in Berlin.

F. DELLA SUDDA
KLAVIER-KOMPOSITIONEN

		M.
No. I.	a) Wiegenlied. b) Resignation. c) Ballade	2.—
„ II.	In der Hängematte	1.—
„ III.	Lacerta (Kleiner Walzer)	1.50
„ IV.	Menuett	2.—
„ V.	Walzer	2.50
„ VI.	Nocturne	1.50

Popularität und Beliebtheit; es wurde vor nicht zu langer Zeit noch alljährlich durch die Berliner Singakademie am Karfreitag aufgeführt. Noch heute sind zu seiner regelmäßigen Darbietung an einigen Orten Legate ausgesetzt. Auch die Chor-Ode „Auferstehn" (Text von Klopstock) ist noch heute Eigentum der meisten Schul- und Kirchenchöre und als offizielles Kirchenlied in vielen Gegenden in Brauch. Grauns Leben war mit dem künstlerischen Streben eines der größten Fürsten eng verwachsen. Er hat deshalb mit Recht an dem Denkmal Friedrichs des Großen vor dem Königlichen Palais zu Berlin einen Ehrenplatz erhalten.

Duisburg: Für das Fünfte Deutsche Bachfest, das in den Tagen vom 4.—7. Juni d. J. unter Leitung des Königlichen Musikdirektors Walter Josephson stattfindet, ist der äußere Rahmen nunmehr in folgender Weise festgestellt: Am Samstag dem 4. Juni findet in der städtischen Tonhalle ein Konzert geistlichen Charakters statt, in dem vornehmlich Kantaten zur Aufführung gelangen. Am Sonntag dem 5. Juni ist Festgottesdienst in der herrlichen, vor zwei Jahren vollständig renovierten Salvatorkirche; daran anschließend ein Kammermusikkonzert und abends ein Kirchenkonzert. Montag den 6. Juni findet vormittags ein historisches Konzert mit Benutzung von alten, zu Bachs Zeiten gebräuchlichen Instrumenten statt, für das Wanda Landowska gewonnen worden ist. Abends ist in der Tonhalle ein Chor- und Orchesterkonzert weltlichen Charakters. Am Dienstag dem 7. Juni vormittags hält die Neue Bachgesellschaft ihre Generalversammlung ab und nachmittags wird das Fest durch eine Festfahrt auf dem Rhein abgeschlossen.

Goslar: Georg Christiansen brachte im VII. Musikvereinskonzert ein sehr interessantes a cappella-Programm mit italienischen, französischen Madrigalen, ausländischen Volksliedern für gemischten Chor, Männerchor (in Stärke von 250 Sängern) und Frauenchor, u. a. auch das sehr selten gesungene: „Breitet Euer leicht Gefieder" von César Cui und die Frauenchorlieder op. 44 von Brahms.

Halle a. S.: Händels Oratorium „Joseph", Dichtung von James Miller, erlebte am 23. Februar durch die Singakademie seine deutsche Uraufführung.

Hamburg: „Eine deutsche Messe" von Otto Taubmann wird zu Beginn des nächsten Winters durch John Julia Scheffler zur Aufführung kommen.

Harzgerode: Das neue Oratorium „Die Apostel in Philippi" von Richard Bartmuß (Dessau) gelangt durch den hiesigen Kirchengesangverein Mitte April zur Aufführung.

Heidelberg: Zur Feier des 25jährigen Bestehens des Bach-Vereins und des Akademischen Gesangvereins findet am 23., 24. und 25. Oktober ein Bach-Fest statt.

Innsbruck: Der Musikverein veranstaltete am 16. Februar ein Vokal- und Orgelkonzert, bei dem der Orgelvirtuose Paul Gerhardt aus Zwickau mitwirkte.

Königsberg i. P.: Vom 6.—9. Mai findet das zweite Ostpreußische Musikfest statt. Den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VORANKÜNDIGUNG

JULIUS KAPP

dessen **Liszt-Biographie** von
der berufenen Kritik einstimmig als ein

Meisterwerk biographischer Kunst

bezeichnet wurde, verfaßt jetzt auf unsere Anregung eine

Wagner-Biographie

So seltsam es klingen mag: es fehlt eine für die breiten Schichten des deutschen Volkes berechnete Lebensdarstellung Wagners, die, von einem musikalisch durchgebildeten Historiker auf der Basis kritischer Bewunderung aufgebaut, den Vorzug größter Billigkeit genießt. Dieser

„Volks-Wagner"

soll Kapps neues Buch werden. Trotz beträchtlichem Umfang und der Beigabe von etwa **100 Bildern** wollen wir das Werk bei bester Ausstattung möglichst **für 3 M., höchstens 4 M.** in den Handel bringen.

Nähere Angaben über den Erscheinungstermin geben wir den Lesern der „MUSIK" rechtzeitig bekannt.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

Ehrenvorsitz hat wiederum Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen übernommen.

Rom: Die Società internazionale per la musica da camera brachte in ihrem fünften und letzten Konzert, das vollständig Schubert gewidmet war, Männerchöre, zwei Impromptus für Klavier (Elena Braude) und das Oktett op. 166 zur Aufführung.

Salzburg: Mit der diesjährigen Mozart-Feier wird die Grundsteinlegung für das künftige Mozarthaus verbunden sein. Die Reihe der musikalischen Veranstaltungen (vom 29. Juli bis einschl. 6. August) ist in drei Gruppen geteilt, deren jede je eine Aufführung der „Zauberflöte" und des „Don Giovanni" sowie zwei Festkonzerte umfaßt. Im Programme stehen ausschließlich Werke W. A. Mozarts. In die musikalische Leitung teilen sich Carl Muck (Berlin), Ernst von Schuch (Dresden), Felix von Weingartner (Wien) und Mozarteumsdirektor Josef Reiter (Salzburg). Ihre Mitwirkung haben bis jetzt zugesagt: Das Wiener Philharmonische Orchester und die Quartettvereinigung Fitzner (Wien), ferner die Damen Lola Artôt de Padilla (Berlin), Geraldine Farrar (New York), Johanna Gadsky-Tauscher (New York), Heta Heber (Berlin), Frieda Hempel (Berlin), Maria Keldorfer (Dresden), Melanie Kurt (Berlin), Lilli Lehmann (Berlin), Marie Leschetizky (Wien), Margarete Ober (Berlin), Käthe von Schuch (Dresden), Olga Tremelli (Wien), die Herren Ernst von Dohnányi (Berlin), Karl Groß (Kassel), Alexander Haydter (Wien), J. Lieban (Berlin), Paul Lordmann (Dresden), Georg Maikl (Wien), Karl Mang (Bremen), Henri Marteau (Berlin), Richard Mayr (Wien), Willy Paul (Hannover), Antonio Scotti (New York), Leo Slezak (Wien) und Gerhard Stehmann (Wien). Die sechs Festkonzerte finden statt am 30. und 31. Juli, 2., 3., 5. u. 6. August.

Tsingtau: Im zweiten populären Symphoniekonzert der Kapelle des III. Seebataillons (O. K. Wille) kamen zur Aufführung: Debussy (Prélude à l'après-midi d'un faune), Berlioz (Sylphentanz und „Fee Mab"), Saint-Saëns („Le rouet d'Omphale"), Godard (Scènes poétiques). — Das Programm des dritten Konzerts bestand aus Schuberts Unvollendeter und der „Sommernachtstraum"-Musik von Mendelssohn.

Wiesbaden: Der Bach-Verein (Dirigent: Hans Georg Gerhard) führte in seinem zweiten Vereinskonzert u. a. das „Stabat Mater" von Pergolese auf.

Zeitz: Zur Vorfeier von Otto Nicolais 100. Geburtstag veranstaltete der Konzertverein einen Nicolai-Abend, dessen Programm ausschließlich Kompositionen des Meisters brachte. Unter Leitung von Georg Richard Kruse (Berlin) kamen die von ihm wiederaufgefundene D-dur Symphonie und Weihnachts-Ouvertüre, ferner die Ouvertüren zu den Opern „Il Templario" und „Die lustigen Weiber von Windsor" zur Aufführung. Elisabeth Houben sang vier volkstümlich gehaltene Lieder Nicolais und die Arie der Frau Fluth.

Zürich: In den Tagen vom 27.—31. Mai wird hier das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gefeiert. Es fin-

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den drei Orchester- und zwei Kammerkonzerte statt. Die Hauptversammlung ist vorläufig auf den 30. Mai festgesetzt.

Zwickau i. S.: In seinem 38. Orgelkonzert in der Marienkirche, das modernen französischen Komponisten gewidmet war, brachte Paul Gerhardt zur Aufführung: Boëllmann (Marche réligieuse aus op. 16), Gigout (Toccata), Guilmant (Méditation op. 63), Saint-Saëns (Rhapsodie op. 7 No. 3), Pierné (Allegretto scherzando aus op. 29), Franck (Choral a-moll), Widor (Symphonie No. 5). Sämtliche Werke kamen zum erstenmal zu Gehör.

TAGESCHRONIK

Chopin und Mendelssohn. Dem „Tag" wird aus Paris geschrieben: Anläßlich der Hundertjahrfeier des Geburtstages Chopin's werden im „Gaulois" Äußerungen zeitgenössischer Musiker über den nachwirkenden Einfluß des großen Komponisten mitgeteilt. Dabei erzählt Charles Widor folgende sehr interessante, noch unbekannte Chopin-Anekdote: Ambroise Thomas und Chopin wohnten jahrelang in demselben Hause einer nach dem Montmartre führenden Straße. Dieser Verkehr war überaus freundschaftlich, und eines Morgens klopfte Chopin an die Türe Thomas' und bat ihn um seine Begleitung nach dem Konservatorium, dessen Hauptorchester eingewilligt hatte, das Werk eines Chopin warm empfohlenen jungen Deutschen zu spielen. Thomas tat Chopin, wenn schon ein wenig widerwillig, den Gefallen, kaum aber hatte das Orchester einige Takte dieses jungen, unbekannten Komponisten gespielt, als Thomas die Hand Chopin's ergriff, wie um ihm für den auserlesenen Genuß zu danken. Das vom Orchester gespielte Werk war nämlich die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn. Gern erzählte Chopin in der Folge, daß der damalige Orchesterdirigent dem anwesenden Mendelssohn gegenüber das Werk eine geschraubte und gequälte Dilettantenarbeit genannt hatte. Die Komplimente, mit denen Chopin und Thomas bei dem später folgenden Frühstück den jungen deutschen Kollegen überhäuften, boten diesem reichliche Entschädigung für die erlittene Kränkung.

Aus Anlaß des 100. Geburtstages Chopin's fand am 22. Februar in Lemberg in der Bernhardiner-Kirche ein Festgottesdienst statt, dem Abordnungen der polnischen Künstlervereine und zahlreiche Vertreter der Musikwelt beiwohnten. Unter dem Vorsitze des Herrenhausmitgliedes Grafen Stanislaus Tarnowski hat sich ein Komitee gebildet, das in einem Aufruf für den Monat Oktober die Veranstaltung einer Chopin-Jubiläumsfeier in Lemberg ankündigt. — In Leipzig veranstalteten die dort wohnenden Polen eine Chopin-Gedächtnisfeier zugunsten des geplanten Warschauer Chopindenkmals.

Textdichterinnen und Komponistinnen. Im „Figaro" lesen wir: Seit der Gründung des Pariser Opernhauses haben nur wenige Frauen auf dem Programm als Autorinnen des Textes oder der Musik einer Oper oder eines Ballets figuriert. Die Werke dieser Art sind bald aufgezählt; es wurden aufgeführt: Am

Trowitzsch & Sohn, Berlin SW 48
Wilhelmstraße 29

Die Stimme

Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene

Unter Mitwirkung der ersten Fachgelehrten herausgegeben von San.-Rat Dr. THEOD. S. FLATAU, Rektor KARL GAST und Rektor ALOIS GUSINDE.

Monatlich ein Heft. — Vierteljährlich Mk. 1.25. — Probehefte unentgeltlich.

Das Programm, in hervorragenden wertvollen Arbeiten alle Gebiete der Stimmforschung, Stimmpflege und Stimmkunst zu behandeln, darüber aber auch das Praktische, die soziale Lage der Sänger und Gesanglehrer, sowie sachliche Literaturkritik nicht zu vergessen, ist mit Erfolg durchgeführt worden.
Musikalische Rundschau, München.

Die „Stimme" hat sich zum Sprechsaal der bedeutendsten Autoritäten Deutschlands gemacht, für Lehrer und Behörden ein nicht zu überhörender Ratgeber.
Baseler Nachrichten, Basel.

Diese Zeitschrift ist wohl die beste ihrer Art.
Süddeutsche Sängerzeitung, Heidelberg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hervorragende Neuigkeit!

Chr. Sinding.

Sonate in h-moll

Für Klavier. Op. 91. Mk. 5.—.

Orgel-Album

herausgegeben von

BIRKEDAL-BARFOD.

Nr. 1. **Mendelssohn,** op. 38, Nr. 6. Duetto.
„ 2. —— op. 62, Nr. 3. Trauermarsch.
„ 3. **Edmund Neupert.** Albumblatt.
„ 4. **Tschaikowsky,** op. 40, Nr. 2. Chanson triste.
„ 5. **Birkedal-Barfod.** Andantino aus Sonate.
„ 6. **Edv. Grieg.** Ave maris stella.
„ 7. **Schumann,** op. 124. Schlummerlied.
„ 8. **Horneman.** Oddes Leichen.
„ 9. **Allt under himmelens fäste.** (Schwedisches Volkslied.)
„ 10. **Chopin,** op. 37, Nr. 1. Nocturne.
„ 11. **Chr. Sinding,** op. 52, Nr. 3. Melodies mignonnes.

Mk. 2.50.

45 Sonatinen und Vortragsstücke

von **Bach, Beethoven, Clementi, Diabelli, Doppler, Dussek, Field, Godard, Haberbier, Händel, Haydn, Henrigues, Horneman, Kuhlau, Mayer, Mozart, Paradies, Rameau, Schmitt, Schubert, Schumann, Schytte, Steibelt** und **Tschaikowsky,**

revidiert und herausgegeben von

LUDWIG SCHYTTE

Mk. 1.50.

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, Leipzig.

26. Juli 1800 „Praxiteles“ oder „Der Gürtel“, Text von Milcent, Musik von Frau Devismes, der Gattin eines Direktors der Oper. 1836: „Esmeralda“ von Victor Hugo, Musik von Fräulein Louise Bertin, der Tochter des Herausgebers des „Journal des Débats“. 1838: „Das Vogelhaus“ oder „Die Vögel des Boccaccio“, Text von Fräulein Therese Elßler (die in morganatischer Ehe mit dem Prinzen Adalbert von Preußen vermählt war). 1845: „Cantate“ von Fräulein Walder, Musik von Deldevez. 1854: „Gemma“, Ballet in zwei Akten von Théophile Gautier und von Frau Cerrito Saint-Léon. 1860: „Der Schmetterling“, Ballet in zwei Akten, Text von Saint-Georges und Marie Taglioni, Musik von Offenbach. 1895: „Der schwarze Berg“, Text und Musik von Frau Augusta Holmès. Keine dieser Textdichterinnen und Komponistinnen konnte sich großer Erfolge rühmen.

Die Musiklehrerin in Amerika. Eine Warnung für deutsche Musiklehrerinnen, nach den Vereinigten Staaten auszuwandern, erläßt Frau E. C. Dittmar im „Daheim“. Diese Warnung ist um so beherzigenswerter, als die Dame selbst vor einigen Jahren als gründliche Kennerin amerikanischer Zustände ein Buch über „die Einwanderung gebildeter, weiblicher Erwerbsbedürftiger nach den Vereinigten Staaten“ veröffentlichte. Schon damals mahnte sie zur Vorsicht, und doch waren zu jener Zeit die Zustände noch viel besser als heute. Die Anfrage, ob die Aussichten für Musiklehrerinnen zurzeit in den Vereinigten Staaten günstige seien, beantwortete sie mit einem entschiedenen „Nein!“ nachdem sie bei den Konsulaten all der westlichen Staaten, Nebraska, Colorado, Alaska, Utha und noch neun anderen gewissenhaft angefragt hatte. Das Resultat ihrer Untersuchung lautet im wesentlichen folgendermaßen: Es ist ein massenhaftes Angebot erstklassiger Kräfte vorhanden; irgendwelche Aussichten auf Erfolg haben nur Damen, die pekuniär so unabhängig gestellt sind, daß sie mindestens ein Jahr aus eigenen Mitteln leben können, ohne jemals den Eindruck der Dürftigkeit zu erwecken. Dabei ist das Leben enorm teuer, für Pension sind mindestens 120 bis 140 M. zu rechnen, das Fahrgeld beläuft sich auf mindestens 20 bis 30 M., Kleidung, Wäsche usw. sind viel teurer als bei uns, so daß sich die monatlichen Mindestausgaben auf 300 M. stellen. Zahlreiche Damen, die im Besitz der besten Zeugnisse waren, auch die englische Sprache beherrschten, mußten, weil sich kein Erfolg erreichen ließ, wieder nach Deutschland zurückkehren. In vereinzelten Städten sind Lehrerinnen von Tür zu Tür gegangen, um ihre Dienste für monatlich drei Dollar, gleich zwölf Mark, anzubieten. Natürlich kommen vereinzelt Fälle von Erfolg vor, aber selbst bei diesen glückt es kaum, mehr als den Lebensunterhalt zu erringen, da insbesondere während der drei bis vier Sommermonate die Einnahmen auf ein Minimum herabsinken. Es ist ein großes Musik-Proletariat vorhanden, und diese enorme Konkurrenz verhindert oft auch tüchtige Kräfte trotz aller Bemühungen am Erlangen der nötigen Schüler. Seltsamerweise beansprucht man in Amerika erworbene Zeugnisse, obgleich doch Amerika seinen Bedarf an musikalischen Größen fast ausschließlich importiert. Als einziger Weg,

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der nicht ganz aussichtslos erscheint, schlägt die Verfasserin vor, Damen, die auswandern wollen, müssen sich zunächst ein Kapital von mindestens 1000 M. sparen, und sich gründlich in der englischen Sprache ausbilden, dann suche sie eine häusliche Stellung drüben, sei es umsonst oder gegen ein sehr kleines Gehalt, die ihr gestatte, Fortbildungsunterricht zu nehmen, sich die amerikanischen Methoden und Bezeichnungen anzueignen, dortige Zeugnisse zu erwerben. Auf diese Art kann sie vielleicht allmählich, ohne unterzugehen, zum Ziel gelangen. Von der Erfüllung großer Hoffnungen aber ist keine Rede, dabei müssen Erscheinung, Kleidung und Auftreten die größte Sorgsamkeit erfahren, denn der geringste Verstoß würde auch eine tüchtige Kraft gründlich diskreditieren.

Mit einem dankenswerten Unternehmen, schreibt die „Frankf. Ztg.“, befaßt sich zurzeit die Pariser Sektion der Internationalen Musikgesellschaft. Sie beabsichtigt nämlich, den „Chansonnier de l'Arsenal“, eine der bedeutendsten Liederhandschriften-Sammlungen des 13. Jahrhunderts, weiteren Kreisen zu erschließen. Die alte Handschrift bewahrt die Dichtungen und Weisen der gefeiertsten Troubadours; sie enthält neben anmutigen Stücken unbekannter Herkunft u. a. Schöpfungen von Thibaut de Champagne, Blondel de Nesle, Moniet d'Arras, Raoul de Soissons, Vidame de Chartres, Robert de Blois, Richart de Fournival, Baude de la Quarrière, von Colars dem Küfer und Eustache dem Maler. Die Wiedergabe des 211 Folioblätter starken Pergaments erfolgt in Faksimiles, während Pierre Aubry die Melodieen in die heute übliche Notenschrift überträgt; die allgemeine Einführung und die Kommentare besorgt Prof. A. Jeanroy in Toulouse.

Die Robert Schumannsche Singakademie in Dresden wählte an Stelle des verstorbenen Professors Albert Fuchs den Hoforganisten Musikdirektor Karl Pembaur, zurzeit Organist an der Hofkirche und Dirigent der Liedertafel, zu ihrem Leiter.

Als Nachfolger Dr. Hagemanns ist Professor Ferdinand Gregori (Wien) zum Intendanten des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters gewählt worden.

Die Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam haben sich nach 25jährigem ersprießlichen Wirken aufgelöst.

Der soeben erschienene Katalog No. 175 des Antiquariats Leo Liepmannssohn in Berlin enthält eine Anzahl seltener älterer Werke aus dem Gebiete der Musikliteratur vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, darunter eine kostbare Sammlung gedruckter und handschriftlicher Lauten- und Orgeltabulaturen.

Das Bühnengenossenschaftsfest im Dresdener Zentraltheater. Hervorragende Mitglieder der beiden Hoftheater, des Residenz- und des Zentraltheaters hatten sich, lesen wir im Berliner Börsen-Courier, zu einer Variété-Vorstellung vereinigt, wie sie ihresgleichen in Elbflorenz noch nicht hatte. Aus den bekannten Gründen durfte keiner der hier „arbeitenden“ Genossenschafter seine berufliche Tätigkeit aus üben, vielmehr mußte sich jeder von einer neuen Seite zeigen. So kam es, daß beispielsweise Generalmusikdirektor von Schuch, sowie

Gelegenheitskauf.

MUSIKALISCHE STUDIEN

Eine Sammlung hervorragender musikwissenschaftlicher Bücher.

Band I. **Dr. Hugo Riemann,** Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur **Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik.** Band I broschiert 239 Seiten statt M. 5.— nur M. 2.50 no. Elegant gebunden statt M. 6.50 nur M. 3.— no.

Band II. **Dr. Hugo Riemann,** Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. Band II broschiert 234 Seiten statt M 3.— nur M. 1.50 no. Eleg. und modern geb. statt M. 4.— nur M. 2.50 no.

Band III. **Hans Bélart,** Richard Wagner in Zürich. (1849—1858.) Band I: Richard Wagners Wirken im Interesse Zürichs und seine geselligen und familiären Beziehungen daselbst, broschiert 76 Seiten statt M. 2.— nur M. 0.80 no.

Band IV. **Hans Bélart,** Richard Wagner in Zürich. (1849—1858.) Band II. **Ergänzungsband zu Band I,** broschiert 49 Seiten statt M. 2.— nur M. 0.80 no.

Band V. **Eugen Segnitz,** Richard Wagner und Leipzig (1813—1833), broschiert 80 Seiten statt M. 2.— nur M. 0.80 no.

Band VI. **Richard Heuberger,** Musikalische Skizzen, broschiert 95 Seiten statt M 2.40 nur M. 0.80 no.

Band VII. **Dr. Hugo Riemann,** Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik. Band III broschiert 228 Seiten statt M. 4.— nur M. 2.— no. Modern gebunden statt M. 5.— nur M. 2.50 no.

Band VIII. **Eugen Segnitz,** Franz Liszt und Rom. broschiert 74 Seiten statt M. 2.— nur M. 0.80 no.

Band IX. **Otto Sohmid,** Musik und Weltanschauung. **Die böhmische Altmeisterschule Czernohorskys** und ihr Einfluß auf den Wiener Klassizismus. Mit besonderer Berücksichtigung Franz Tumas. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Studie, broschiert 115 Seiten statt M. 2.— nur M. 0.80 no.

Band X. **Nicola d'Arienzo,** Die Entstehung der komischen Oper. Autorisierte Übersetzung von Ferdinand Lugscheider, broschiert 187 Seiten statt M. 2.80 nur M. 1.— no.

Band I, II, VII zusammen bezogen, broschiert statt M 12 — nur M. 5.— no.

Band I, II, VII zusammen gebunden in einem Band statt M. 14.— nur M. 7.— no.

Band I—X broschiert zusammen bestellt statt M. 29.20 nur M. 10.— no.

Nähere Angaben über das Inhaltsverzeichnis usw. sind aus dem **Spezialprospekt,** der auf Verlangen gratis und franko versandt wird, zu ersehen.

Zur Versendung gelangen nur neue, tadellose Exemplare.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung, Verlag u. Antiquariat, **Heilbronn a. N.**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die großen deutschen Tondichter.

Lebenserzählungen in Bildern. **Für die musiklernende Jugend.**
Von **RICHARD SCHEUMANN.**

Band I: J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven.
Band II: Fr. Schubert, K. M. v. Weber, Mendelssohn, R. Schumann.

Der erste Band mit drei, der zweite Band mit vier Porträts. Jeder Band mit mehreren Notenbeispielen. Geschmackvolle Ausstattung. (Ein dritter Band ist in Vorbereitung.)

Preis für den ersten Band: 1.— Mk.
Preis für den zweiten Band: 1.20 Mk.

Zu beziehen durch jede Buch- oder Musikalienhandlung.

Kommissions-Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Berliner Musikalien-Druckerei

G. m. b. H.

Berlin SW. 68

Berlin SW. 68,

Lindenstr. 16/17. Fernspr.: Amt 4, 9276.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille der Musikfachausstellung 1906.

Befreit

wird man von allen Hautunreinigkeiten und Hautausschlägen, wie Mitesser, Finnen, Flechten, Gesichtspickel, Hautröte, Pusteln, Blütchen usw. durch täglichen Gebrauch von

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife

mit Schutzmarke „Steckenpferd" von Bergmann & Co., Radebeul. Bestes Mittel gegen Kopfschuppen und gegen Haarausfall. à St. 50 Pfg. Überall zu haben.

die beiden Hofkapellmeister als Geiger, der Cellist Prof. Georg Wille als Kontrabassist, die Hofopernsängerinnen Boehm-van Endert, Bender-Schäfer usw. als Instrumentalisten auftraten und unter der lustigen Direktion der Frau Minnie Nast, unserer ausgezeichneten „Butterfly" die Kindersymphonie. — NB. alle Mitwirkenden in Kinderkleidern — ausführten. Das gab denn einen Hauptspaß.

Kammersängerin Johanna Dietz (Frankfurt a. M.) wurde vom Herzog von Anhalt der Verdienstorden 1. Klasse für Wissenschaft und Kunst verliehen.

Der Konzertsänger Hjalmar Arlberg (Berlin) ist vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha zum Kammersänger ernannt worden.

Der König von Württemberg verlieh folgende Auszeichnungen: dem Pianisten Wilhelm Backhaus und Prof. Heinrich Lang (Stuttgart) die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens, dem Konzertmeister Carl Wendling (Stuttgart) den Professortitel, der Hofopernsängerin Johanna Schönberger (Stuttgart) den Titel Kammersängerin.

Der Direktor des Stuttgarter Kgl. Konservatoriums Max von Pauer erhielt vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha die große Herzog Karl Eduard-Medaille.

Die Kgl. Akademie der Tonkunst in Stockholm ernannte zu Mitgliedern: Carl Goldmark, Felix Weingartner, Claude Debussy, Vincent d'Indy, Ch. M. Widor und den Kgl. preußischen Kammermusiker Richard Hagemeister.

TOTENSCHAU

Aus Moskau wird uns von unserem Korrespondenten geschrieben: Am 9./22. Februar † hier S. N. Kruglikow im Alter von 58 Jahren, Direktor der Synodalschule. Seit mehr als 30 Jahren wirkte er hier als feinsinniger Musikkritiker, der Hand in Hand mit Wladimir Stassow für die neurussische Richtung focht und mit tiefem Verständnis jeder Regung im Musikleben seines Landes entgegenkam. Er war Schüler von Rimsky-Korssakow, siedelte 1873 nach Moskau über, wo er die Professur für Harmonie-Lehre an der Musikhochschule der Philharmoniker bekleidete, deren Direktor er von 1898 bis 1901 war. Als Direktor der Synodalschule hat er viel zur Entwickelung des russischen Kirchengesanges bei allgemeiner höherer Bildung beigetragen. Sein Tod bedeutet einen schmerzlichen Verlust für die Moskauer Musikwelt.

Am 14. Februar † in Dresden, wo er seit 1893 als Gesanglehrer lebte, August Souvestre, einst ein gefeierter Sänger der italienischen Oper (Bariton). Mit seiner Gattin Adelina de Paschalis machte er früher weite Kunstreisen. Er wirkte u. a. bei der italienischen Erstaufführung des „Lohengrin" in Bologna mit.

Albert Fuchs †. Am 15. Februar endete zu Dresden ein Herzschlag das Leben des als Komponist, Dirigent und Musikpädagog in weiten Kreisen bekannten Tonkünstlers Prof. Albert Fuchs, der jäh aus seinem rüstigsten Schaffen gerade zu einer Zeit abberufen wurde, da er sich anschicken durfte, die Früchte seiner Begabung und seines unablässigen Strebens einzuernten.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geboren im Jahre 1858 zu Basel, fühlte sich der zum Kaufmannsberufe bestimmte Jüngling mächtig zur Tonkunst hingezogen, studierte nach privater Vorbereitung von 1876—79 am Leipziger Konservatorium und begann dann in Trier seine Dirigententätigkeit. Nachdem er einige Jahre unter beträchtlichem künstlerischen Erfolge das Konservatorium zu Wiesbaden geleitet hatte, leistete er einem Rufe an das Königliche Konservatorium zu Dresden Folge, wo er als Lehrer für Komposition, Klavier und Gesang wirkte. Im Jahre 1901 wurde er zum Dirigenten der Robert Schumannschen Singakademie gewählt, die er zu einer sehr beachtlichen Leistungsfähigkeit erhob. Die zahlreichen Kirchenkonzerte mit seiner Akademie regten wohl in Fuchs, der sich bis dahin bereits durch Lieder, Kammermusikwerke und kleinere Chorkompositionen einen Namen als Tonsetzer gemacht hatte, den Gedanken an, die Kunstform des Oratoriums aus ihrer Erstarrung zu lösen und mit modernem Geiste zu erfüllen. In aller Stille schuf er seine geistliche Tondichtung „Selig“ und brachte sie im Winter 1906 07 in der Dreikönigskirche zu Dresden mit seiner Singakademie zur Uraufführung. Das eigenartige Werk, über das ich damals in der „Musik“ ausführlich berichtet habe, machte rasch seinen Weg. Es wurde im Sommer 1907 nicht nur beim Zweiten Lausitzer Musikfest in Bautzen, sondern auch bei der Dresdener Tonkünstlerversammlung mit nachhaltigem Erfolge aufgeführt und eroberte sich rasch zahlreiche Städte. Im Winter 1908 09 folgte ein zweites, kürzeres Oratorium „Das tausendjährige Reich“, das wiederum die Blicke der musikalischen Welt auf das von edlem Wollen und bedeutendem Können getragene Schaffen des Künstlers lenkte. Seine sämtlichen Kompositionen, unter denen neben zahlreichen Liedern die Klaviersonate f-moll (preisgekrönt beim internationalen Wettbewerb in Valencia), sowie ein Streichquartett e-moll besonders hervorgehoben seien, zeichnen sich durch reiche Melodik bei durchaus moderner Harmonik und Rhythmik aus und werden seinen Namen mit jedem Jahre in weitere Kreise tragen. Als Gesanglehrer hat sich Fuchs durch seine „Vokalisen und Etüden“ sowie seine „Technischen Studien für Gesang“ hervorgetan und als Kenner altitalienischer Streichinstrumente war er seit seinem Buche „Taxe der Streichinstrumente“ geradezu Autorität. Eine umfassende Bildung, ein vornehmer Charakter und eine gewinnende Persönlichkeit vollendeten das Bild des liebenswerten Menschen und Künstlers, der im treuen, dankbaren Gedenken vieler fortleben wird. Das Dresdener Musikleben verliert in ihm einen namhaften Vertreter, der vor allem durch seine wohlvorbereiteten großen Choraufführungen sich in erfolgreichster Weise betätigt hat. In seinem Nachlaß befindet sich, wie ich höre, eine fast vollständig fertige Oper (nur 100 Takte sollen noch in der Partitur fehlen), die den Titel „Nirwana“ führt und deren Dichtung er selbst verfaßt hat, wie auch die Texte seiner Oratorien von ihm selbst herrühren. F. A. Geißler

Am 27. Februar † in Bonn der ehemalige Opernsänger Wilhelm Schafgans, der mehr als 20 Jahre Mitglied der Dresdener Hofoper gewesen war.

Am 1. März † in Stuttgart Kammermusiker a. D. Julius Herbig, von 1883 bis 1901 Lehrer am Königlichen Konservatorium für Musik.

In St. Petersburg † der Harfenvirtuose Albert Zabel, ein geborener Berliner, der seit 1854 als Solist des Kaiserlichen Balletorchesters und seit 1862 als Professor am Petersburger Konservatorium wirkte.

Im Alter von 57 Jahren † in Ulm Professor Ernst Holzer, der sich besonders durch seine Schubart-Forschungen und seine Studien über württembergische Musikgeschichte einen Namen gemacht hat. Von seinen Schriften sind ferner zu nennen: „Varro über Musik“, „Philodem περὶ μουσικῆς“; eine Geschichte der Musik in Ulm hatte er in Arbeit. Holzer war auch in hervorragender Weise bei der Herausgabe von Nietzsches Werken tätig.

In Bogenhausen bei München † am 1. März im 70. Lebensjahre Intendant Julius Hofmann, der frühere langjährige Leiter des Kölner Stadttheaters und der Mannheimer Hofbühne.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG

Zum Jubiläum der Wiener Philharmoniker. Einen bleibenden literarischen Wert wird die anläßlich der Fünfzigjahrfeier dieser Korporation in der Hofverlagsbuchhandlung Carl Fromme in Wien erscheinende Denkschrift erhalten. Einerseits durch einen Artikel aus der Feder des früheren Direktors des ehemaligen Wiener Konservatoriums Richard von Perger, in dem das Wirken und die Bedeutung der Wiener Philharmoniker in gebührender Weise gewürdigt werden wird, anderseits durch ein reiches statistisches Material, bearbeitet von Sekretär Heinrich und Archivar Moißl, von dem besonders den im Laufe der 50 Jahre zum Vortrage gelangten Programmen seitens der Fachwelt größtes Interesse entgegengebracht werden dürfte. Die Denkschrift wird mit Porträts und Gruppenbildern geschmückt sein, der Preis beträgt 2 Kr

Lexikon der deutschen Konzertliteratur
Unentbehrlicher Ratgeber für Dirigenten, Konzertvereine u. Rezensenten.
2 Bände à M. 6. , geb. à M. 8 —. (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)

Hjalmar Arlberg Bariton. ∴ Gesangunterricht.
Berlin W 30, Freisingerstraße 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konservatorium der Musik in Köln.

Unter Leitung von Herrn Generalmusikdirektor Fritz Steinbach.

(Schüler-Frequenz: 700. Anzahl der Lehrkräfte: 60.)

Die Aufnahmeprüfung für das Sommersemester 1910 findet am 4. April, von vormittags 9 Uhr an, die Aufnahme für die Klavierausbildungsklasse des Herrn C. Friedberg am 12. April statt.

Schriftliche oder mündliche Anmeldungen bis zum 4. April beim Sekretariat, Wolfsstraße 3—5, durch welches Prospekte gratis zu beziehen sind.

Der Vorstand des Konservatoriums:

Albert Freiherr von Oppenheim, Vorsitzender.

Verein der Künstler und Kunstfreunde Wiesbaden E. V.

Montag, den 11., **Dienstag**, den 12., **Mittwoch**, den 13., **Freitag**, den 15., und **Sonnabend**, den 16. April 1910, abends 7½ Uhr, werden im Saale des **Zivil-Kasinos, Friedrichstraße 22** zu **Wiesbaden**

Sämtliche Streichquartette Beethovens

durch das

Klingler-Quartett

aufgeführt.

Karten für den ganzen Zyklus (alle numeriert) zu 25, 15 und 10 Mk. durch die **Buchhandlung von Moritz & Münzel, Wilhelmstraße 52, Wiesbaden.**

Bereitwillige Auskunft erteilt, wenn der Anfrage Rückporto beigefügt wird, der Direktor des Vereins **Justizrat Dr. Fleischer**, Wiesbaden, Oranienstraße 13.

Der Vorstand.

ROBERT MAYRHOFER

Die organische Harmonielehre

4 Mark

Durch jede Buch- und Musikhandlung zur Ansicht

Selbst-Unterrichts-Briefe:

Konservatorium

Schule der gesamten Musiktheorie. Bearb. von den Königl. Professoren u. Musikdirektor Bischenthal, Oesten, Paasch, Schröder, Hofkapellmstr. Thienemann, Oberlehrer Dr. Wolter. — **Vollständig in ca. 52 Lieferungen à 1.25 M., im Abonnement à 90 Pf. Monatl. Teilzahlungen. Ansichtssendungen bereitwilligst. — Das Konservatorium bietet** das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird. **Verlag von Bonness & Hachfeld, Potsdam A**

Neue Ausgabe des ersten Werkes über

Vierteltöne.

Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier von Richard H. Stein

op. 26
(22 Quartseiten Text)
Preis 2.— Mk.

Verlag von EISOLDT & ROHKRÄMER, Berlin-Tempelhof.

Schriftstellern

bietet günstige Gelegenheit zur **Veröffentlichung guter Arbeiten in Buchform** der Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 78.

STAATS-MEDAILLE



Atelier für Kunstgeigen-Bau

und Reparatur. **Instrumente eigener Werkstatt in hervorragender Ausführung, sowie solche alter deutscher, französischer und italienischer Meister. Cello- und Geigen-Bogen bewährtester eigener Fabrikation.** Zahlreiche Anerkennungsschreiben erster Künstler.

Georg Winterling,

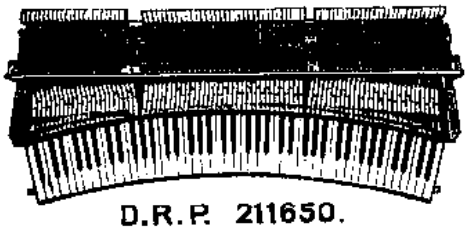
Inhaber der Staats-Medaille,

Hamburg, Neue A.B.C.-Straße.

KONSERVATORIUM

Direktion: OTTILIE V. HANUSCHEWSKI
Ausbildung in allen Fächern der Musik
BERLIN W 57, Steinmetzstraße 42.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



D.R.P. 211650.

Clutsam-Klaviatur

Gespielt und empfohlen von Künstlern und Pädagogen allerersten Ranges. Auskunft erteilt und Prospekte in allen modernen Sprachen versendet Clutsam-Klaviatur G. m. b. H., Berlin W, Schöneberger Ufer 20 (Potsdamer Brücke).

Konzert-Direktion Hermann Wolff, Berlin

Saal Bechstein: 22. März: **Margarete Kirchberg** (Ges.). 23. März: **Gino Francescani** (Violoncello). 24. März: **Albertine Zehme** (Vortrag). 31. März: **Rosé-Quartett IV.** 1. April: **Alberto Randegger** (Viol.) und **Marie Paal** (Klav.). 2. April: **Jacobo Laute** (Sopran) und **Anton Lampe** (Bar.).

Beethovensaal: 21. März: **Iuly Rößler** (Ges.). 22. März: **Wittenberg-Quartett.** 23. März: **Therese** und **Artur Schnabel.** 31. März: **George Fergusson** (Ges.) II. 1. April: **Marga Neufeld** (Klav.) und **Maximilian Roma** (Viol.) m. Orch.

Singakademie: 2. April: **Ch. Grigorovitsch** (Viol.) und **Arsène Koreschtschenko** (Klav.) m. Orch. 3. April: **Alexander Heinemann IV.**

Philharmonie: 20. März: **Generalprobe des Konzertes zum Besten des Pensionsfonds des Berliner Philharmonischen Orchesters.** 21. März: **Konzert zum Besten des Pensionsfonds des Berliner Philharmonischen Orchesters.** 28. März: **Pater Plewka-Plewczynsi** m. Orch.

Klindworth-Scharwenka-Saal: 31. März: **Dorothea North** (Ges.).

EDGAR ISTEL

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin.

veröffentlichte bisher in unserem Verlag:

Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (1858—1872) M. 1.—

Die Entstehung des deutschen Melodramas (mit 15 Bildern M. 2.—)

Nie enttäuscht

die Wirkung der allein echten

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

von

Bergmann & Co., Radebeul-Dresden

Denn nur diese erzeugt rosiges jugendfrisches Aussehen, weiße, sammetweiche Haut und zarten, blendend schönen Teint.

a St. 50 ₰. Überall zu haben!



Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Leopold Schmidt: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellinger. (Mk. 4.—.) Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H., Berlin 1910.

Ludwig Schiedermair: Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. II. Band: Simon Mayr (2. Teil). (Mk. 7.50.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910.

Robert Nesieht: Das goldene Zeitalter der Klaviersonate. Kurz zusammengefaßte ästhetische Betrachtungen der Sonatenform im allgemeinen und Erläuterungen der Beethovenschen Sonaten im besonderen. (Mk. 1.50.) Verlag: Fritz Elsner, Köln.

Haydn-Zentenarfeier und dritter Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25.—29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß. (Mk. 18.—.) Verlag: Artaria & Co., Wien 1909.

Georg Wehr: Das deutsche Volkslied. Ein Volksabend. Ein Vortrag und vollständiger Ratgeber zur Veranstaltung von Volksliederabenden aller Art in Stadt und Land nebst Literatur- und Notennachweis, Programmustern und Deklamationsstoff. (Mk. 1.—.) Verlag: Friedrich Emil Perthes, Gotha.

MUSIKALIEN

Mili Balakirew: Suite pour le Piano à 4 mains. (Mk. 4.—.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Knud Harder: Schwarzwälder Zwischenklänge. Ein symphonisches Intermezzo für Streichorchester. (Partitur Mk. 3.—.) Süddeutscher Musikverlag, G. m. b. H., Straßburg i. E.

F. A. Kummer: Violoncelloschule für den ersten Unterricht. op. 60. Als Beitrag zur Reform des Violoncellostudiums unter besonderer Berücksichtigung der Kunst der Bogenführung für Lernende und Lehrende erweitert und herausgegeben von Hugo Becker. (Mk. 4.—.) Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Adolf Jensen: Kompositionen für Pianoforte solo. Herausgegeben von Adolf Ruthardt. Mit drei Liedertranskriptionen von Max Reger. (Mk. 2.—.) Ebenda.

Engelbert Lenz: „Erato". Zehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 3. (Mk. 3.—.) Selbstverlag.

Sverre Jordan: Drei Klavierstücke. (Mk. 2. —.) Verlag: Jonasson-Eckermann & Heyman, Berlin.

Hans Sitt: „Namenlose Blätter". Vier Stücke aus op. 10 bearbeitet für Violine und Pianoforte. (Mk. 2.—.) — Drei Stücke für Violine und Pianoforte. op. 89. (Mk. 1.50.) — Drei Stücke für Violine und Pianoforte. op. 97. (Mk. 2.—.) — Nocturne für Violine und Orchester. (Bearbeitung für Violine und Pianoforte. Mk. 1.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Paul Klengel: Suite No. 1 (d-moll) für Violine und Klavier. op. 38. (M. 4.—.) — Suite No. 2 (h-moll) für Violine und Klavier. op. 40. (M. 4.—.) Ebenda.

Julius Klengel: Drittes Konzertino in a-moll für Violoncello und Pianoforte. op. 46. (Mk. 3.—.) — Tägliche Übungen für Violoncello. I. Übungen für die linke Hand. (Mk. 3.—.) Ebenda.

Gustav Borchers: „Die großen Meister" für gemischten Chor. op. 22. (Partitur Mk. 1.—.) Ebenda.

Philipp Scharwenka: Sonate in g-moll für Cello und Klavier. op. 116. (Mk. 4.—.) Ebenda.

Xaver Scharwenka: Meisterschule des Klavierspiels. Band III. (Mk. 3.—.) Ebenda.

Josef Suk: „Erlebtes und Erträumtes". Zehn Klavierkompositionen zu zwei Händen. op. 30. Heft I und II (je Mk. 2.—.) Ebenda.

Karl Stamitz: Konzert für Violine und Orchester in B-dur. Für Violine und Pianoforte bearbeitet und mit Kadenzen versehen von Hans Schuster. (Mk. 2.—.) Ebenda.

Christian Sinding: Romanze in D-dur für Solovioline mit Orchester. op. 100. Ausgabe für Violine und Pianoforte (Partitur Mk. 6.—.) Ebenda.

August Enna: Lyrisches Album für Klavier. (Mk. 2.—.) Ebenda.

G. B. Pergolese: „Stabat mater". Lateinischer Text von Jacopo de Benedetti, genannt Jacoponte da Todi. Deutsche Übersetzung von Emmy Schreck. Herausgegeben von Gustav Schreck. (Partitur Mk. 6.—.) Ebenda.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN (ferner):

Edgar Tinel: Vorspiel zu „Katharina". op. 44. (Partitur Mk. 6.—.) Ebenda.
Jean Sibelius: Romanze in C für Streichorchester. op. 42. (Partitur Mk. 5.—.) Ebenda.
Eugenio Pirani: Mazurka pensierosa for Pianoforte. op. 95. (50 Cents.) — Three fantasias for Pianoforte on popular italian songs. op. 100. (No. 1 und 2 je 50 Cents, No. 3 40 Cents.) Verlag: Carl Fischer, New York.
Sigfrid Karg-Elert: Choral-Improvisationen für Orgel. op. 65. Heft 6. (Mk. 3.—.) Verlag: Carl Simon, Berlin.
Henri Marteau: 1er Quatuor à cordes. op. 5. (Partitur.) — Quintette pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle. op. 13. (Partitur.) Süddeutscher Musikverlag, G. m. b. H., Straßburg i. E.
Ernst Cahnbley: Tarantelle für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. op. 8. — Vier Vortragsstücke für Klavier. op. 9. Ebenda.
Leander Schlegel: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 12. (M. 1.50.) — Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. op. 14. — Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. op. 21. Mk. 2.—.) — Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 22. (Mk. 2.50.) — „Der Kinder bunte Welt". Fünf vierhändige Klavierstücke in leichter Spielart. op. 27. — Passacaglia für zwei Klaviere über auf- und niedersteigende Tonleitern. op. 31. (Mk. 3.50.) Ebenda.
Ignaz Tomaszewski: Träumerei für Pianoforte. op. 12. (M. 1.—.) Ebenda.
Heinrich Steiner: Drei Klavierstücke. op. 15. (No. 1 und 2 je Mk. 1.—, No. 3 Mk. 0.80.) — Zwei Klavierstücke op. 16. (je Mk. 1.—.) — „Lust und Freud'." Sechs Klavierstücke für Pianoforte. op. 17. Ebenda.
Max Auer: Bitte an den Schlaf nach schwersten Stunden (Detlev von Liliencron) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 1.—.) Ebenda.
Willy de Hart: Kompositionen für Klavier zu zwei Händen. (No. 1, 2 und 3 je Mk. 1.50.) Ebenda.
P. Schneeberger: Andante für Violine und Harmonium (oder Klavier). (Mk. 1.—.) Selbstverlag, Biel.
Anton Bezecny: 15 kleine Mazurkas für das Piano. op. 3. Verlag: W. Karczag & C. Wallner, Wien.
Hans von Bronsart: Drei Gedichte von Peter Cornelius. (Mk. 2.—.) Verlag: Thüringer Musikhaus (Hermann Mensing), Weimar.
Studienwerke für Violine: Neuausgabe von Henri Marteau. Für Violine und Klavier mit begleitender zweiter Violine zu Studienzwecken von H. Léonard. Beethoven: op. 61 (Violinkonzert), mit zahlreichen Textnotizen für den Vortrag von Henri Marteau und Kadenzen von H. Léonard (Mk. 2.60); op. 40 (Romanze G-dur); op. 50 (Romanze F-dur) (je Mk. 1.20). — Für Violine solo mit zweiter Violine von H. Léonard. Fiorillo: 36 Capricen (Mk. 2.—.); Kreutzer: 40 Etüden (Mk. 2.40); Rode: 24 Capricen (Mk. 2.—.). — Für Violine solo mit zweiter Violine von H. Marteau. Gaviniés: 24 Matinées in Etüdenform (Mk. 2.40.) Steingräber Verlag, Leipzig.
Josef Haydn: Die Beredsamkeit. Für Männerchor eingerichtet von Fritz Böhm. (Partitur Mk. 0.80) Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde W.
Wolfgang Amadeus Mozart: Das gestörte Ständchen. Für Männerchor bearbeitet von Fritz Böhm. (Partitur M. 0.80.) Ebenda.
Albert Lortzing: Die Gesangprobe. Szene aus der komischen Oper „Zar und Zimmermann". Für Baßsolo und Männerchor mit Klavierbegleitung eingerichtet von Gustav Hecht. (Partitur Mk. 1.20.) Ebenda.
Richard Sternfeld: Abendruhe. Drei Gesänge für eine Mezzo-Sopran- und hohe Baßstimme mit Begleitung des Klaviers. op. 10. (je Mk. 0.80.) Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.
Paul Krause: Passacaglia mit Doppelfuge für Orgel. (Mk. 2.50.) Verlag: Carl Klinner (Hugo Kittenberg), Leipzig.
Edmund Parlow: „Aus der Kinderwelt". Sechs kleine Klavierstücke. op. 111. (Mk. 2.—.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Tor Aulin: Melodie und Rhythmus. Stücke in den drei ersten Lagen für Violine mit Klavierbegleitung. Zweite Folge. op. 26. (M. 4.—.) Ebenda.
Fritz Fuhrmeister: Valse di bravura und Serenade für Flöte mit Klavierbegleitung. op. 12. (Mk. 3.—; Mk. 1.50). Ebenda.
Sigfrid Karg-Elert: Choral-Improvisationen für Orgel. Heft V. (Mk. 3.—.) Verlag: Carl Simon, Berlin.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu richten. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie. Die Herren Verleger werden freundlichst ersucht, auf den Rezensionsexemplaren die Preise immer genau zu vermerken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oranienburgerstr. 14. **Theodor Kurth** Oranienburgerstr. 14.

Kunstgeigenmacher.

Spezialität: Erbauung von Violinen und Violoncelli, gleichwertig erstklassigen italienischen Meisterwerken.

Methode: Ausarbeitungen nach den Prinzipien Stradivari und auf Grund dreissigjähriger Praxis.

Das Holz meiner Kunstwerke wird nicht mit Kali, Holzessig oder anderen schädlichen Substanzen altgebeizt, daher ein Nachlassen des Tones unmöglich. Dieselben versehe ich mit meinem selbstgefertigten italienischen Öllack, welcher sich dem Holz anschmiegt und dem Instrument den italienischen Charakter verleiht.

Anerkennungsschreiben nur von Musikvereinen, die ihre Instrumente bei mir käuflich erworben haben.

Konservatorium der Musik

KLINDWORTH-SCHARWENKA,

verbunden mit einer Opern- und Schauspielschule.

Genthinerstr. 11, im eigenen Gebäude. Zweiganstalt: Uhlandstr. 53.

Direktorium: Prof. X. Scharwenka, Prof. Ph. Scharwenka, Kapellm. S. Rebitschek.

Seminar zur Ausbildung für das Lehrfach. — Chor- und Orchesterklassen. — Schule für sämtl. Holz- und Blech-Blasinstrumente. — Kammermusikklassen. — Klassen f. Theorie u. Kompositionen (deutsch u. englisch). — **Abteilung für Musikwissenschaften** (deutsch u. englisch).

Aufnahmen wochentäglich von 11—1 u. 5—6. Eintritt jederzeit. — Prospekte und Jahresberichte durch das Sekretariat der Hauptanstalt und durch die Zweiganstalt.

Musikinstrumente

für Orchester, Schule und Haus

Großes Lager guter alter Geigen.



Preisliste frei.

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London.

Olga de Rubini **Hofopernsängerin a. D.**

Gesangunterricht bis zur Bühnenreife

Berlin W 30, Eisenacherstrasse 103. Sprechstunde 4—6 Uhr.

Akademie für Musik

JOHN PETERSEN

(Konservatorium und musikpädagogisches Seminar)

Berlin W., Nürnbergerstr. 24a, Ecke Augsburgerstr.

nahe Stadt- und Hochbahn (früher Kurfürstenstr. 85 u. 111)

Vollkommene Ausbildung in allen Fächern f. Konzert u. Oper. — Elementar-Klassen.

Freistellen für Unbemittelte.

Es wird **nur im Sinne von Privatstunden** unterrichtet

An den **Ensemble-, Chor-, Theoriestunden und Vorlesungen können auch Nichtschüler teilnehmen. Privatstunden** in- und ausserhalb des Hauses. Aufnahme jederzeit. Prospekte gratis. Sprechst.: 5—6.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen

Lauten

Guitarren

anerkannt die besten Marke

(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet

für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reelste Bedienung. Wiederverkäufer gesucht.

Fritz Masbach

Ausbildung in Klavierspiel

Berlin W.,

Uhlandstraße 39.

Konzertdirektion

Eugen Stern, Berlin.

Gustav Kantorowicz

Theorie, Komposition, Klavier

Berlin W

Nürnbergerstr. 19, Gartenh.

Original-Einbanddecken

zur

MUSIK

pro Quartal

nur 1.00 Mk.

durch

jede Buch- und Musikalienhandlung.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1908/1909: 1179 Schüler, 117 Lehrer.
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**
Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.
Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
Sprechzeit 11—1 Uhr.

Eichelberg'sches Konservatorium

Direktor: **Paul Elgers**

Opern-, Schauspiel-, Bläser-Chor- und Orchester-Schule

I. Charlottenstr. 28 Sprechst. 12—1 u. 5—6 Uhr **Ausbildung in allen Fächern der Musik** II. Eislebenerstr. 18 Sprechstunden 3½—4½ Uhr

Elementar-Klavier- u. Violin-Schule für Kinder von 6 Jahren an

Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei.

Martha Braun

Sopranistin. **Gesangschule.** Ausbildung für Oper und Konzert

BERLIN W 50, Neue Ansbacherstrasse 15.

Luisen-Konservatorium „West"

Direktion: Emma Woelm. (früher Kaiserallee 207).

Der Unterrichtsplan umfaßt folgende Zweige:

Klavier, Violine, Violoncello, Sologesang, Ensemblespiel, Pädagogik des Klavierspiels, Theorie (allgemeine Musiklehre und Elementartheorie, Harmonielehre), Kontrapunkt und Fuge, Formenlehre, Instrumentationslehre, Partiturspiel.

Berlin-Wilmersdorf, Motzstraße 40. Sprechstunde 4—5. Fernsprecher Wi. 1760.

Reinhold Vorpahl

Langjähr. Lehrer des Mandolinen- u. Guitarrespiels

BERLIN W 50 Nürnbergerstraße 25 Amt Charlottenburg 5016

Verfasser der **„Neuen Reform-Mandolinen-Schule"**, II. Aufl., des **„Schatzkästlein für Guitarre-Freunde"** und **Vorpahls „Mandolinen-Album" I,** eigene Kompositionen des Verfassers, wie auch Arrangements bekannter Musikstücke im mehrstimm. Satz. Neu erschienen: **„Goldenes Album für Mandoline und Guitarre".**

Theodor Prusse

Pianist u. Konzertbegleiter.

Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.

BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Fritz Krüger

Dirigent des Mengeweinschen Oratorien-Vereins, Chordirigent an der Bethlehemskirche, Komponist und Gesanglehrer

Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17 III

Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3

Bernhard Irrgang

Königlicher Musik-Direktor, Organist an St. Marien u. an der Philharmonie. Ausbildung im Orgelspiel. Einstudieren von Oratorien.

Charlottenburg, Goethestraße 81.

Anmeldungen schriftlich.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rothenbücher, Berlin W,
Baß-Bariton Holsteinischestr. 30.

Karl Kämpf
Komponist und Konzertbegleiter (Klavier und Harmonium)
Berlin-Schöneberg, Stubenrauchstr. 1. Telephon VI, 1117.

Emmy Kloos Lieder- und Oratoriensängerin (lyrisch und dramat. Sopran)
Gesangspädagogin. Sprachfehler (Stottern usw.) werden in kurzer Zeit beseitigt.
Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.

Nicoline Zedeler (Schule Theodore Spiering)
· Violinvirtuosin und Lehrerin ·
Berlin W, Bambergerstr. 19.

Karl Götz Bariton Lieder-Sänger Erster Loewe-Interpret
FRANKFURT a. M., Steinweg 7 C. A. André, Musikhaus.

Sydney Biden Konzertsänger
Adresse für die Saison 1909/10:
Henry Wolfsohn, Musical Bureau, New York U. S. A.

Anna von Gabain Pianistin,
Berlin W 15,
Konzert und Unterricht (Methode Carreño). Kurfürstenstr. 111 III r.

Adolf Göttmann
Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin
Unterricht.
Kammermusikspiel.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

Sanna von Rhyn Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin.
Gesangspädagogin. Altitalienische Methode.
Dresden-A., Nürnbergerstr. 50.
Sprechstunde 2—4 Uhr. On parle français. English spoken.

Heinrich G. Noren Theorie und Instrumentation
Berlin W, Motzstrasse 52 II.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anna Stephan (Altistin) • Konzert- u. Oratoriensängerin
Charlottenburg, Berlinerstraße 39.

WILLI KEWITSCH Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Künstler. Gesangunterricht auf naturgemässer Grundlage. ∴ ∴ Atemtechnik und Tonbildung.
BERLIN-SCHÖNEBERG, Heilbronnerstrasse 17.

Hedwig Hollatz Pianistin
Unterricht, Konzertbegleitung, Korrepetition, Partienstudium
BERLIN W, Maaßenstraße 15. Sprechzeit 12-1 Uhr. — Teleph. VI, 14227.

Otto Werth, Bariton Konzert- und Oratoriensänger.
Berlin W 30
Münchenerstr. 43
Fernspr.: Amt VI 14186.

Martin Grabert Klavier, Orgel, Harmonielehre, Kontrapunkt.
Kgl. Musikdirektor **Steglitz,** Albrechtstr. 32.

Käthe Hauffe Lieder- u. Oratoriensängerin
Hoher Sopran
Berlin W. 30, Motzstrasse 16 6th. II.

Albrecht Löffler Violoncello * Solospiel
Kammermusik * Unterricht
Berlin W 30, Kyffhäuserstraße 10 I.
Fernspr. VI, 10412.

CLARA SCHWARZ
Mezzo-Sopran □ Konzertsängerin und Gesanglehrerin
BERLIN W, Spichernstr. 16. □ Sprechstunde 3—5.

Hermann Durra
Unterricht in Kunstgesang und Stimmbildung, sowie in sämtlichen Fächern der Musiktheorie. □ Deutsch und Englisch.
Berlin W, Kurfürstenstr. 119 II. Telefon VI, 6427.

Musikalische Gesellschaft. Dirigent: **Eduard Levy.**

Aufnahme neuer singender Mitglieder durch schriftliche Meldung beim Dirigenten, Kapellmeister **Eduard Levy,** W, Barbarossastr. 64 II, Tel. VI, 14727.

Einmal wöchentliche Übungen, Dienstag 5 bis 7.

„An die Allmacht"

eine neue Messe für Soli, Chor und Orchester, Dichtung und Musik von Eduard Levy.

Der Klavier-Auszug ist im Verlage von **Albert Stahl, Potsdamer Strasse 39,** erschienen.

Leo Liepmannssohn · Antiquariat
Berlin SW 11, Bernburgerstraße 14.
Spezialität: **Musikliteratur — Praktische Musik Musikerporträts — Autographen.**
Nicht Vorrätiges wird rasch und billig beschafft.
Letzterschienene Lagerkataloge:
Nr. 156 Musiktheorie und -Aesthetik, Akustik, Musikpädagogik. Nr. 160 Beiträge zur Geschichte der musikalischen Notation. Nr. 161, 164, 166 und 168 Deutsche Literatur (A—Z), mit einer Abt., enthalt. musikal. Kompositionen deutscher Dichtungen. Nr. 163 Autographen (Schriftsteller, Gelehrte, bildende Künstler, Schauspieler und Musiker). — Nr. 167 und 169 Instrumentalmusik. — Nr. 170 Aeltere Werke zur Musik-Literatur vom 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. — Nr. 171 Musikalische Zeitschriften und Bibliothekswerke. — Nr. 172 Musik-Bibliographie und -Geschichte, die Oper. — Nr. 173 Musiker-Biographien. — No. 175 Musikalische Seltenheiten. — Ich veröffentlichte ferner: Desideraten-Liste musikalischer Werke, die ich zu verlangen bitte.
Ankauf von ganzen Musikbibliotheken, Musikalien- und Autographensammlungen, sow. einzelner wertvolle Stücke gegen bar zu höchsten Preisen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Albert Jungbluth
Berlin W. 57, Blumenthalstraße 18.

Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Ida Auer-Herbeck
Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.

Lehrerin des Kunstgesanges
a. Sternschen Konservatorium
Berlin W, Kulmbacherstr. 9 III.

Dr. Walter Krone

Konzertbegleiter
Berlin NW
Albrechtstr. 16
Fernsprecher IIIa 8257.

Konservatorium des Westens

Grolmanstrasse 27, am Savignyplatz. Direktion: Anna Schäben und Otto Hutscheureuter.

Ausbildung in Opern- und Konzertgesang, naturgemässe Stimmbildung, und sämtl. Instrumentalfächern. Neueingeführte grundbildende Lehrmethode, wie sie sich im Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstr. 44) glänzend bewährt hat, für Anfangs- und Repititionsklassen. Besondere Pflege aller Art Kammermusik für Kinder und Erwachsene unter persönlicher Leitung der Direktoren. Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Jeden Mittwoch ½8 bis 10 Uhr Orchesterübung für Schüler und Dilettanten im Saale des Konservatoriums.

Dr. phil. et. mus. Max Burkhardt Klavier, Theorie :: :: ::
Partienstudium, Vorträge

Marietta Wernher, Konzertgesang
BERLIN-FRIEDENAU, Kaiserallee 103 (Rheinstraße). Fernsprecher

---

Frau Lilli von Roy,
Konzertpianistin, BERLIN W, Lutherstraße 30.
Unterricht im Klavierspiel und Gesangsvortrag.

Ernst Heine (Heinemann)
Bariton. Hauptlehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium
Berlin-Wi., Pragerstraße 25 — Tel.: Wi. A. 3040.

George Fergusson
Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Frau Felix Schmidt-Köhne
Professor Felix Schmidt
Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Ausbildung im Gesang
◇ für Konzert und Oper ◇
BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt VI, 13293.

Lina Coën
Klavierbegleitung — Einstudieren von Liedern
Berlin W, Trautenaustr. 12. Telefon Amt: Wi.A. 5128.

Kammersänger **Alexander Heinemann**
Berlin W 50, Pragerstrasse 25
Fernsprecher: Wi. A. 3040.

Dr. Hermann Brause.
Eigene Adresse: Görlitz, Blumenstraße 29a, part.
Konzertvertretung: Jules Sachs und Herm. Wolff, Berlin.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg-Berlin. Tel.: Charl. 2501.
Leibnizstr. 85, je ca. 5 Minuten von den Bahnhöfen Knie, Bismarckstr., Savignyplatz, Charlottenburg.
Meisterschule f. Bühne u. Konzert. Schule für Hausmusik.
Seminar für Musiklehrer u. -Lehrerinnen — Chorschule.
Unterrichtsfächer: **Gesang** (Ton- und Organbildung, Sprechtechnik, Sprachreinigung und Vortragskunst; Lieder- und Rollenstudium; Ensemble für Oper und Oratorium). **Dramatischer Unterricht** (Mimik und Fechtkunst). **Rezitation** für Konzert und Haus. **Klavier, Violine, Violoncello** von den Anfangsgründen bis zur Meisterausbildung; Ensemble-Spiel; Ausbildung f. d. Lehrfach. **Harfe,** Weigels chromatische Harfe, besonders geeignet zur Selbstbegleitung beim Gesang (Lehrinstrument frei). — **Orchesterklasse.** — **Chor.**
Sonderkurse in Gehörbildung, Primavista, Harmonie, Kritik usw.
Vorspielstunden — Vortragsabende — Schuleraufführungen — Lehrer-Konzerte — Jugend-Konzerte.
45 Lehrkräfte. — Prospekte und Sonderprospekte frei. — Eintritt jederzeit.
Direktion:
Max Battke, Sprechst. 4—6 Uhr. Frau **Marg. Kuhr-Golz,** Sprechst. 11—1 Uhr.

Inka von Linprun
Künstlerischer Einzelunterricht. ▫ Kammermusik u. Harmonielehre.
Engagementsanträge direkt erbeten
Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin und Lehrerin an der Musikbildungsanstalt zu Berlin, Leibnizstr. 85. Fernsprecher: Charlottenburg 2501.

Franz Magnus-Bertinetti Tenor * Konzert-, Opern- u. Oratoriensänger.
Ausbildung im Kunstgesang. ▫ Stimmbildung ausgehend von der alt-ital. (Mailänder) Schule. **Berlin W 30,** Neue Winterfeldtstr. 40. Sprechzeit 3—4.

MARIE DUBOIS
Pianistin
4 Square St Ferdinand **Paris** 17e
Engagements - Konzertbureau Emil Gutmann, München u. **Konzertdirektion Leonard, Berlin.**

Benno Schuch
Violine. Unterricht u. Kammermusik.
Berlin W 30, Barbarossastr. 32a.
Fernspr.: Amt Wi. A 3462.

Grete Hentschel-Schesmer
Konzert- und Oratoriensängerin.
▫ Unterricht im Kunstgesang. ▫
Spez.: Atemtechnik — Kopfton.
Berlin W 30, Hohenstaufenstr. 50.
Fernspr.: Amt VI, 11995.

Eduard E. Mann,
Tenor. Konzert- und Oratorien-Sänger.
Gesang-Unterricht. Stimmbildner.
Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.
Dresden-A., Schnorrstraße 28.
Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Fritz Otto
Kapellmeister * Konzertbegleiter.
Korrepetition für Opern u. Oratorien.
Vortragsstudium für Liedergesang.
Berlin W. 50, Pragerstr. 5, Sprechzeit: 1—3.

PAUL ELGERS
Violin-Virtuose
Direktor des Eichelbergschen Konservatoriums
Ausbildung im Violinspiel
Sprechstunde 12—1, 5—6
im Konservatorium Charlottenstr. 28.

Berthold Knetsch
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin W 35, Flottwellstrasse 1

Telegr.-Adr.: Musikwolff, Berlin .:. .:. Telephon: Amt VI, No. 797 u. 3779.

Severin Eisenberger

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

Wien, Fremdenblatt, 8. November 1909.

Als ein homo ignotus in des Wortes vollster Bedeutung hat sich am 29. v. Mts. der Pianist **Severin Eisenberger** einem nicht allzu zahlreichen Auditorium im Bösendorfer-Saale vorgestellt. Schon nach der ersten Programmnummer: Händels E-dur-Variationen, ward es einigen Kennern klar, daß der Unbekannte **ein hochbegabter, feinsinniger Interpret klassischer Werke** sei, diese Erkenntnis ergriff weitere Kreise nach Beethovens Sonate op. 101 und nach der **großzügigen, herrlichen Interpretation** von R. Schumanns C-dur-Fantasie, dann einiger Chopin'scher Werke, darunter jener prächtigen E-dur-Etude, von welcher der Komponist selbst sagte, er habe nie in seinem Leben wieder eine so schöne Melodie (chant) erfunden, hatte **Eisenberger auf der ganzen Linie gesiegt**, und den Unbekannten umringte am Schlusse des Konzertes eine Korona begeisterter Zuhörer, die unter stürmischem Applaus Zugaben heischten und als solche auch eine reizende Barcarole Rubinsteins und die Transskription eines Moniuszko'schen Liedes von Ignaz Friedman erlangten.

Alexander Schmuller

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin, Vossische Zeitung, 23. Dezember 1909.

. . . Herr **Schmuller**, der schon einmal hier aufgetreten ist, verkündete abermals, daß er **als Geiger eine ganz ungewöhnliche Erscheinung** sei. Wie der kleine bleiche Mann mit dem nervös zuckenden Gesicht, wie der **enorme technische Schwierigkeiten überwindet** und dabei noch Kraft zu **starker innerlicher Anteilnahme** behält, das läßt ihn als unter **der Gewalt höherer Mächte stehend** erscheinen.

Paula Weinbaum

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

Charlottenburg, Allgemeine Musikzeitung, 20. November 1908.

Einen **hohen Kunstgenuß** verschaffte im Blüthnersaal Frau **Paula Weinbaum** ihren Zuhörern Die Künstlerin gehört zu der kleinen Zahl wirklich guter Altistinnen. **Ihre in vollster Blüte stehende, große, umfangreiche Altstimme** feierte, unterstützt durch vortreffliche Gesangsmanier, **warmbeseelten Vortrag** und **hohe, künstlerische Intelligenz** einen Sieg auf der ganzen Linie. **Diesen quellend weichen und doch wieder von Metall und Kraft strotzenden Tönen** zu lauschen, war ein durch nichts getrübter Genuß, um so mehr, als ihre Atemtechnik ebenso trefflich zur Geltung kam, wie ihre tadellose Aussprache. **Frau Weinbaum ist eine Auserwählte,** es sind wenige, die ihr gleichkommen!

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. XX Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner,
LEIPZIG.

Königl. Sächs. Hof-Pianofortefabrikant.

Hoflieferant

Ihrer Maj. der Deutschen Kaiserin und Königin von Preußen.
Sr. Maj. des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Maj. des Kaisers von Rußland.
Sr. Maj. des Königs von Sachsen.
Sr. Maj. des Königs von Bayern.
Sr. Maj. des Königs von Württemberg.
Sr. Maj. des Königs von Dänemark.
Sr. Maj des Königs von Griechenland.
Sr. Maj. des Königs von Rumänien.
Ihrer Maj. der Königin von England.

Prämiiert mit nur ersten Weltausstellungs-Preisen, zuletzt Paris 1900 und St. Louis 1904 mit dem Grand Prix (höchste Auszeichnung).

∴ Die ∴

NEU-CREMONA
Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H.

Berlin W 8, Taubenstraße 26

liefert Streichinstrumente mit echt italienischem Ton von Mk. 250,— an aufwärts. (Dr. Großmanns Theorie.) Der beste Beweis für die Güte der Instrumente ist die Tatsache, daß der Verband deutscher Geigenmacher der Entscheidung durch einen Wettbewerb dreimal ausgewichen ist. Bei einem öffentlichen Vergleichsspiel zwischen Neu-Cremona-Instrumenten und echt italienischen Instrumenten, darunter ein Stradivarius im Werte von Mk. 36 000.—, konnten laut abgegebener Stimmzettel von 513 Teilnehmern nur 14 die echten Instrumente erkennen. Dauernde Garantie. Broschüren und Preisliste gratis. Probesendung ohne Kaufzwang. Glänzende Gutachten und vorzügliche Anerkennungsschreiben von Käufern ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ und Künstlern. ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: **BESTFLÜGEL, Berlin.**	Tel.-Adr.: **BECHSTEIN, Paris.**	Tel.-Adr.: **BECHSTEIN, London.**

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil m[eine]r Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tourneen zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „**Bechstein**", den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind [illegible] für die musikalische Welt.

Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H. Wittenberg.